

Como citar:

Chevallier, J.-F. (2018). Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 71-90.

# PRÁCTICAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS Y TRABAJO EN COMUNIDAD: UNA INDAGACIÓN\*

CONTEMPORARY PERFORMING ART PRACTICES AND COMMUNITY WORK: A RESEARCH

Jean-Frédéric Chevallier\*\*

\*\* *Director de teatro y filósofo. Cursó maestrías en filosofía, sociología y estudios teatrales. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Vive desde 2008 en Calcuta (India), donde dirige la organización Trimukhi Platform y edita la revista bilingüe Fabrique de l'art • Fabricate (Fabric of Art). E-mail: jfchevallier@ukhiplatform.com*

## RESUMEN

Si la problemática a discutir fuera “canto lírico” en vez de “prácticas escénicas contemporáneas” y “trabajo en cavernas” en vez de “trabajo en comunidad”, con cierta facilidad, se llegaría a la idea de que una caverna puede contribuir a potenciar el canto, multiplicar los efectos sonoros, pues este espacio posee una acústica peculiar. Ahora bien, tratándose de la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad, no parece tan fácil hallar una respuesta tajante e inmediata. Es la razón por la cual, partiendo de ejemplos concretos (actividades llevadas a cabo por Trimukhi Platform en una comunidad indígena de la India), se avanzará paso por paso, buscando responder una triple serie de preguntas, en el siguiente orden: 1. ¿Qué es la creación escénica contemporánea? ¿En qué consisten los gestos teatrales contemporáneos? ¿Cuáles son sus rasgos característicos, lo que ponen en juego, sus funciones?; 2. ¿Qué es lo comunitario, la “comunidad”? ¿Cuáles son sus especificidades, sus dinámicas peculiares, sus límites? ¿En qué consiste, concretamente, un trabajo en comunidad?; 3. ¿Por qué relacionar las prácticas escénicas contemporáneas y las prácticas comunitarias? ¿Cuál es el interés de trabajar entrecruzando los dos ejes? ¿Qué produce un trabajo escénico en una comunidad?

## PALABRAS CLAVE

Teatro del presentar, gesto teatral contemporáneo, artes escénicas, contemporaneidad, comunidad, prácticas comunitarias, lazo social, relaciones humanas, relaciones estéticas, indígenas en India, minoridad, devenir-menor.

## ABSTRACT

If the issue to discuss were “lyrical song” instead of “contemporary performing art practices” and “work in caves” instead of “community work” with some ease we would reach the idea that a cave can help to strengthen the singing, by multiplying the sound effects - as this space has a peculiar acoustics. However, regarding the relation between contemporary performing art practices and community work, it does not seem so easy to find a sharp and immediate response. It is the reason why the reflection will be based on concrete examples: activities carried out by Trimukhi Platform in a tribal village in India. That is the reason also why this investigation will proceed slowly, step by step, seeking to answer a triple series of questions, in the following order: 1. What does “contemporary performing art” mean? What are the characteristics of such a practice, its functions?; 2. What does “community” mean? What is a community work? What are its specificities, its peculiar dynamics, its limits?; 3. Why to put in relation contemporary performing art practices and community practices? What is the interest of working crisscrossing the two axes? What does a theatre work produce in a community?

## KEY WORDS

Theatre of presenting, contemporary theatrical gesture, performing arts, contemporaneity, community, community practices, social link, human relationship, esthetical relation, tribal in India, devenir-minoritaire, minority..

\* Recibido: 20 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016

## INTRODUCCIÓN

Si la problemática a discutir fuera “canto lírico” en vez de “prácticas escénicas contemporáneas” y “trabajo en cavernas” en vez de “trabajo en comunidad”, con cierta facilidad llegaríamos a la idea de que una caverna puede contribuir a potenciar el canto, multiplicar los efectos sonoros, pues este espacio posee una acústica peculiar. Ahora bien, tratándose de la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad, no parece tan fácil hallar una respuesta tajante e inmediata.<sup>1</sup>

Por un lado, ¿cómo definir lo que son –hoy– las prácticas escénicas, sus especificidades, sus rasgos? En un texto breve y humorístico, titulado “Respuesta(s) o esbozo para un diccionario del mañana”, Jean-Charles Massera tenía un apartado sobre la “Danza contemporánea”:

Conjunto de movimientos de cuerpos ejecutados con fines estéticos por personas actualmente viviendo que no responde a ninguno de los criterios de apreciación válidos en el campo de la danza que se practica con puntas y/o con música.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este texto sirvió de base para la ponencia que di el 21 de abril de 2016 en el Teatro Rosalía Castro de A Coruña, España, en el marco de las VIII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, organizadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Agencia andaluza de Instituciones Culturales, la Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales, el Institut del Teatre de Barcelona y la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Las citas estaban leídas por Eva García. Véase: <https://youtu.be/4kdhT7Dbr4w> La conferencia ha sido luego dada en francés en la Universidad Paris Nanterre el 20 de junio de 2017 con el título “Théâtre et Communauté” [Teatro y Comunidad].

<sup>2</sup> Jean-Charles Massera, “Réponse(s) ou ébauche pour un dictionnaire de demain” in *Pilône n°8 – Qu’est-ce que le contemporain?*, Bruxelles, Filipson, 2011, p. 19. La traducción es mía.

Si bien aparece la idea de “conjunto de movimientos” –y ésta seguro nos será útil para entender en qué consisten ahora las artes escénicas–, el resto de la definición se basa en una negación: lo que la danza ya no es. Imagínense que, para definir una caverna, no podamos hacer otra cosa que explicar que no es una recámara, no es una sala de conferencia y tampoco un vagón de metro. Nos haría falta poder describir lo que es una caverna de manera directamente positiva, sin pasar por negaciones. Y eso nos va a tocar hacer en cuanto a las artes escénicas contemporáneas.

Por otro lado, la noción de “comunidad” hoy en día apunta hacia fenómenos extremadamente distintos unos de otros. Las dos primeras veces que escuché la palabra, ésta ya designaba realidades distintas: estaba la *comunidad* religiosa de Taizé, en Francia; y estaban las *comunidades* indígenas de Chiapas, en México. Al casarme, descubrí un tercer uso posible, pues la expresión “comunidad de bienes” aparecía en el contrato civil que firmamos. Ahora se habla de comunidad en internet: la institución educativa con la cual trabajo en México abrió un espacio en Facebook llamado “Comunidad académica de 17”. También se habla de la “comunidad” autónoma de Galicia, en España. Con tantos usos distintos, la noción en sí corre el peligro de no designar nada en específico.

Además, estos usos varían en función del idioma. El uso de la palabra en inglés es muy amplio. Pregunté a una etnóloga estadounidense: qué significaba en su campo la noción de “comunidad”. Me respondió que ésta podía incluir cualquier

agrupación de personas. Obviamente, una definición así no nos sirve. Pues al usarla, nuestra reflexión se interrumpe: son varias personas las que preparan el montaje teatral, por ende son una comunidad. Y se acaba la reflexión.

Hace poco, conversando con el cónsul general de Francia, mencioné la palabra “comunidad”. De inmediato, él se puso tenso. Asociaba “comunidad” con “comunitarismo”. Es decir que si bien en inglés la palabra se usa sin cuidado alguno, en contraste en francés se usa con un cuidado excesivo: da miedo usarla.

El uso en español está entre el exceso inglés y las limitaciones francesas. Además tiene sus peculiaridades: ni en francés ni en inglés se habla de “comunidad indígena”. Se habla de “pueblo” (“*un village indigène*”, “*a tribal village*”) ya que la localidad suele ser pequeña.

Para orientarnos dentro de esta gran diversidad de usos, nos ayudará insistir sobre las dinámicas que operan; nos será útil hablar de “prácticas comunitarias” o bien incluso de “gestos comunitarios”.

Eso lo haremos más adelante. Por ahora, quiero subrayar la dificultad del ejercicio. Ya sea con la noción de “prácticas comunitarias” o con la de “prácticas escénicas contemporáneas”, gran parte de la dificultad para pensar la relación entre ellas viene del hecho de que no tenemos claro en qué consisten estas dos prácticas. ¿Cómo pensar qué pasa al juntarlas si no sabemos en lo *concreto* qué designan ambas por separado?

•••

Lo anterior es la razón por la cual voy a desplegar mi reflexión partiendo de ejemplos *concretos*, personales y por lo tanto limitados: son actividades “teatrales” muy “contemporáneas” que llevamos a cabo desde 2008 en una “comunidad” indígena ubicada en el estado del Bengala Occidental, en la India. Es una comunidad Santalí. Se llama Borotalpada.<sup>3</sup>

Cuando ahí trabajamos, vivimos *con* la gente y vivimos *como* la gente vive: comemos lo mismo, dormimos en el piso, nos bañamos en el lago.

A petición de la comunidad, construimos juntos un centro cultural. Lo hicimos con nuestras manos y las de 18 familias de la comunidad así como con las manos de una decena de artistas e investigadores de Kolkata, México, París y Bogotá.

En la India, construir un “centro cultural” en una comunidad indígena es algo bastante normal, se suele hacer. Lo que no es “normal”, es dedicar este “centro” a prácticas escénicas “contemporáneas” y no a objetivos folclóricos o “sociales”.

La palabra “centro” es importante. La comunidad está ubicada a 230 kilómetros al suroeste de la ciudad de Calcuta, es decir, está algo retirada. Geográficamente hablando, está en la periferia. Además, en la India, ser indígena es también ser periférico, socio-antropológicamente hablando. Un centro cultural en la periferia, animado por personas periféricas, es, claro está, doblemente periferia. O hasta triple, ya que, en el Bengala Occidental, casi no hay artes escénicas contemporáneas.

<sup>3</sup> Véase <[https://youtu.be/zVr\\_6btUvZg](https://youtu.be/zVr_6btUvZg)> y <<http://trimukhiplatform.org/esp/borotalpada/>>.

Cuando mucho, hay artes escénicas modernas.

Convertimos esta triple “periferia” en un “centro”: cada año, una, dos o hasta tres veces, espectadores ciudadanos emprenden el viaje (tren primero, autobús luego y después a pie) para presenciar juntos con los habitantes del área indígena nuestras propuestas teatrales.

Es con esta experiencia viva y peculiar en mente que desplegaré mi reflexión o más bien mi indagación. La inquietud principal es: ¿Para qué sirve hacer teatro contemporáneo en una comunidad? Para atenderla, caminaré paso por paso. Preguntaré primero: ¿Qué es la creación escénica contemporánea?; luego: ¿Qué es lo comunitario, la comunidad?; y finalmente: ¿Por qué poner en relación prácticas escénicas contemporáneas y prácticas comunitarias?

**¿QUÉ ES LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA? ¿EN QUÉ CONSISTEN LOS GESTOS TEATRALES CONTEMPORÁNEOS? ¿CUÁLES SON SUS RASGOS CARACTERÍSTICOS, LO QUE PONEN EN JUEGO, SUS FUNCIONES?**

Partamos de lo concreto: el comienzo de *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, el montaje preparamos en la comunidad de comienzos de 2016 a comienzos de 2017, y que en 2018 presentamos en universidades

de India<sup>4</sup>. En este inicio tenemos diferentes elementos. Estos elementos son: jóvenes indígenas que comen pastas chinas, pancartas con nombres de carnes, palillos, tenedores, mesa de bambú, pantalla de bambú, proyección video donde una mujer indígena come y luego baila, testimonio audio en el que un antropólogo comparte algunos recuerdos que tiene de esta mujer -testimonio que, por ser en francés, nadie entiende-, agua que uno se vierte sobre la cabeza, tierra que otros levantan al moverse sobre uno de los escenarios, árboles atrás en el segundo de los escenarios, canción del grupo Louise Attaque, etcétera.

Son elementos no solo distintos unos de otros sino también distantes: si bien los jóvenes indígenas suelen comer, en el escenario no comen lo que usualmente comen ni comen como usualmente comen.

He aquí una primera especificidad, un rasgo para caracterizar el *gesto teatral contemporáneo*: se trata de conjugar diferencias, se trata de una conjunción de diferencias. Se puede hablar también de combinación, de *agenciamiento*.

Sin embargo, no se trata de combinar cualquier cosa con cualquier otra. Si importa agenciar diferencias, importa también asir estas diferencias. Importa encontrar elementos, personas, actividades, movimientos singularmente diferentes.

<sup>4</sup> Se recomienda al lector ver el extracto video de este trabajo escénico, ya que será el objeto del análisis que sigue: <https://youtu.be/8ukE83JXidY>. Se trata de un primer esbozo presentado ante el público en marzo de 2016. Este montaje involucra 12 jóvenes de la comunidad, entonces de 9 a 24 años. A parte de estar en escena, ellos también toman a cargo la producción de campo, el manejo de la computadora portátil para lanzar los videos, el manejo de la luz.

Es lo que toca hacer en los ensayos. Con Surujmoni Hansda, la chica de entonces 15 años de edad, que co-dirige este montaje conmigo, nos preguntamos qué actividad podía seguir después del baile y de los cruzamientos de todos encima de la plataforma.<sup>5</sup> Tratamos de cambiar de “escenario”. Ella propuso que hiciéramos algo con un recipiente de barro. Probé usarlo con agua. Dhananjoy Hansda, uno de los jóvenes actores, hizo la misma acción. Con él, la secuencia funcionaba mejor, por lo mismo se quedó. Había un cigarro encendido también, pero éste no se quedó: no funcionaba, pues, como diferencia. A cambio, vino una toalla. Y se quedó, siempre y cuando la usábamos con una sola mano.

El filósofo Gilles Deleuze insistía:

Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento, en la unidad última que remita, pues, a otras diferencias que no la identifiquen sino que la diferencien. Es preciso que cada término de una serie, siendo ya diferencia, sea puesto en una relación variable con otros términos, y constituya así otras series desprovistas de centro y de convergencia.<sup>6</sup>

En la serie donde Dhananjoy se vierte agua sobre la cabeza, la llegada de una niña que trata de alcanzar el recipiente de barro que él usa, participa de lo mismo: es un “otro término” que mantiene viva “una relación variable” dentro de la misma serie, que ayuda a que esta serie diverja.

<sup>5</sup> Surujmoni Hansda empezó a trabajar con nosotros hace 8 años.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, tr. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorroutu, 2002, p. 101.

Es lo mismo también con la llegada del chico que carga a la niña: a su vez asegura que no haya ni permanencia ni fijeza.

Para Deleuze, hoy una de las funciones del arte es mostrar la diferencia cuando se hace ella cada vez más diferente: “mostrar a la diferencia *difiriendo*”.

La obra de arte moderna tiende a realizar estas condiciones [“mostrar a la diferencia *difiriendo*”]: se vuelve en este sentido un verdadero *teatro*. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ahorcó). La obra de arte abandona el campo de la representación para volverse “experiencia”.<sup>7</sup>

La afirmación es fuerte: si la obra de arte alcanza a “mostrar a la diferencia *difiriendo*”, se dice de ella que es “verdadero *teatro*”. He aquí un punto importante para nuestra reflexión. No es que el teatro sea como todas las artes sino que las artes hoy hacen como el teatro: trabajan también con diferencias. Hallamos aquí una *archi*-característica del teatro. O mejor dicho: el teatro se vuelve una suerte de *parangón* de las artes en general.<sup>8</sup>

Otro punto importante: este *teatro* es un “teatro sin nada fijo”. Esta afirmación hay que entenderla de dos maneras complementarias. Por un lado, se trata de la no *fijeza* mencionada antes: un chico se vierte agua encima, luego una niña intenta hacerlo, luego otro chico la carga. Por otro

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 79. Es Deleuze quien subraya la palabra “teatro”. La traducción es mía. Véase, en una traducción un poco diferente: Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> He desarrollado este punto en: “¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 9, Manizales, Universidad de Caldas, 2015, p. 35-43.

lado, se trata de subrayar el hecho de que el teatro en sí no tiene nada propio, no posee nada que le pertenezca de manera fija. Comer pastas chinas o verterse agua no son actividades propias del teatro. No le pertenecen. El video o bien la canción en francés o bien la mesa de bambú no son pertenencias de la actividad teatral tampoco: el video como video se puede mirar en casa, la canción como canción escucharse en el autobús, y, después de la función, usamos la mesa para festejar un cumpleaños.

En *El pliegue*, Deleuze plantea que la “unidad extensiva de las artes forma un teatro universal”<sup>9</sup>. El adjetivo “extensivo” se refiere de nuevo a una distancia. No solo el teatro puede ir lejos de sí mismo en busca de elementos que integrar, sino que también estos pueden ser sacados de prácticas muy distantes unas de otras. Deleuze añadía: “De todas las artes que utiliza, [el teatro] extrae el movimiento real”.<sup>10</sup>

El teatro no integra cualquier cosa, ni de cualquier manera; integra movimientos.<sup>11</sup> Es decir: el teatro integra diferencias para “constituir así otras series desprovistas de centro y de convergencia”. Lo que es propio de la actividad teatral, lo que le pertenece de manera singular es esta capacidad de integrar esto o aquello, captar los movimientos de eso o de aquello, sin que eso o aquello se vuelva teatro.

El lector recordará también que el laberinto no tiene un hilo de Ariadna antepuesto: “Ariadna se ahorcó”, leíamos.<sup>12</sup> El juego combinatorio es de una extrema variabilidad –extenso y sin embargo no asignado a una manera predeterminada de operar la integración–. Aquí propongo hablar de una “relación teatral”.

•••

En el comienzo de *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, aparecen vínculos obvios entre algunos elementos. Cuando, en la proyección, una mujer está comiendo, sobre la plataforma, los chicos están comiendo. Cuando ella está bailando, uno de ellos también está bailando. Estos vínculos obvios son vínculos débiles, formales, rítmicos. Son transparentes. No disminuyen el grado de heterogeneidad.

De la misma manera, están las pancartas con nombre de carne en tres idiomas para que todos en el público puedan leerlas. Pero lo que estas pancartas indican –res, rata, hormiga, puerco, pollo químico, pajarito que Dulal cazó en la mañana– obviamente no está: pues los jóvenes comen pastas chinas. Estos vínculos débiles tienen una virtud, una función: ayudan a mirar con tranquilidad la heterogeneidad de estas *relaciones teatrales*. Son elementos de señalización que no señalan nada<sup>13</sup>, pero que al estar presentes

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 168. La traducción es mía.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 33.

<sup>11</sup> Véase: Jean-Frédéric Chevallier, “Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 4, Manizales, Universidad de Caldas, 2011, p. 9.

<sup>12</sup> Se trata de la interrupción tanto de los vínculos lógico-narrativos como de los vínculos sensorio-motores, “en provecho de las situaciones ópticas y sonoras” puras. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 19. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, “¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?”, art. cit., p. 38, nota 12.

<sup>13</sup> “Es preciso que haya una relación entre las partes separadas, pero esta relación no debe de ser ni lógica ni narrativa” (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 52, 68). La traducción es mía.

dentro de la combinación ayudan a que los espectadores no se preocupen por el rumbo que están tomando.

Volvámonos espectadores. ¿Qué nos pasa cuando miramos con tranquilidad, sin preocuparnos, estas relaciones teatrales? Vemos comer a jóvenes de distintas alturas y edades, luego vemos uno moverse en el escenario, mientras unas chicas quitan la mesa y las pancartas, luego vemos uno que se vierte agua sobre la cabeza, luego otro, más joven, vuelve a comer. Vemos que, según el sentido común, la primera actividad no tiene nada que ver con la segunda y ésta, a su vez, nada que ver con la tercera, ni con la cuarta, etcétera. Sin embargo, *pese a que sintamos que estos elementos no tienen aparentemente nada que ver unos con otros, sentimos algo al mirarlos juntos.*

En un acto público que tuvo lugar en la ciudad pocos días después de la primera presentación en la comunidad, uno de los participantes, Samantak Das, profesor de literatura comparada en la Universidad de Jadavpur, compartió lo que él, personalmente, sintió, al mirar juntos estos elementos que sentía no tenían que ver unos con otros. Hablaba de “amor”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Este acto público, titulado *Conversation after the Night*, tuvo lugar el 16 de marzo 2016 en la Alianza Francesa del Bengala, Calcuta. La grabación completa de la intervención se encuentra en <https://www.mixcloud.com/trimukhiplatform/conversation-after-the-night-2016-suvojit-bahchi-samantak-das/>.

Insistió sobre lo profundo<sup>15</sup> que fue para él este “amor”.

Lo que producen las relaciones teatrales, su efecto estético, es que sentimos. El gesto teatral en tanto que gesto combinatorio tiende a producir sensaciones. La combinación de presencias sobre el escenario procura despertar los sentidos. Si hay, luego, creación de sentido —y suele haberlo, hablar de “amor” no es solo nombrar una sensación sino también dar sentido a una relación—; si hay pues creación de sentido será a partir de este despertar de los sentidos: en función de la contundencia o no, de la pertinencia o no de este despertar sensible. No hay sentido posible —es decir singular, personal, único— sin primero este despertar sensible.

Bob Wilson decía a los espectadores a punto de presenciar su magistral montaje *Einstein on the Beach*: “you don’t

<sup>15</sup> ¿Por qué hablar aquí de profundidad? Deleuze mencionaba a Michel Tournier: “Es una extraña toma de partido la que valoriza ciegamente la profundidad al desaprovecho de la superficie y que quiere que *superficial* signifique *no de vasta dimensión* sino de *poca profundidad*, mientras todo al contrario *profundo* deba significar de *profundidad grande* y no de *poca superficie*. Y sin embargo un sentimiento como el amor se mide mucho mejor, me parece, y suponiendo que se pueda medir, tomando en consideración la importancia de su superficie más que su grado de profundidad” (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, p. 58-59; citado en Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 21). En *Diferencia y repetición*, Deleuze precisa la relación entre profundidad y extensión: “La profundidad se ve esencialmente implicada en la percepción de la extensión. La profundidad y las distancias, en este estado de implicación, son relacionadas con la intensidad de la sensación: es la potencia de degradación de la intensidad sentida que abre sobre una percepción de la profundidad (o mejor dicho que da la profundidad de la percepción)” (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 296-297). Y lo que nos interesa pensar es la *psyché* del espectador, los movimientos en la *psyché* del espectador: “La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, y eso mientras nuestra unidad se mantiene” (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 45).

have to understand anything”<sup>16</sup>. Lo que significa: “no hay nada que entender”. Y también: “no traten de entender nada”. En otras palabras: hay que entender que no hay que entender de entrada. Si los espectadores entendieran, o bien si pasaran su tiempo dedicando su energía a preguntarse lo que eso que ven quiere decir, o porqué esto está presentado junto con aquello, dejarían enseguida de estar atentos a lo que experimentan en términos sensibles. No les quedaría energía para la experimentación sensible,<sup>17</sup> no les quedaría energía para presenciar la presencia singular de cada uno de los elementos componiendo el evento escénico. Al revés, si dedican energía para presenciarla, otro juego puede tener lugar: un *juego relacional* –un juego hecho de potencias, intensidades y afectos–.

•••

¿Dónde tiene lugar este *juego relacional*? Pues en el espíritu del espectador. He aquí otra especificidad de lo que decidí llamar una “relación teatral”. (Y seguro el lector entendió que me refiero a todas las artes escénicas: el circo como la danza). Esta “relación teatral” tiene lugar, incluso tiene su lugar, su morada, en la mente del espectador. He aquí otro elemento que

<sup>16</sup> Véase el trailer que la University Musical Society (UMS) difundió en Internet cuando este montaje se volvió a escenificar en 2012: <http://youtu.be/iueZq1pn-Fg>. En *El Teatro Posdramático*, Hans-Thies Lehmann insistía: “Importa aquí que no entendamos todo de entrada. Por principio, la significación debe de quedarse diferida. Lo accesorio y lo no-significante en apariencia son registrado con exactitud precisamente porque, en su no-significación inmediata, pueden volverse muy significantes” (Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, tr. Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2001, p. 137).

<sup>17</sup> Lo que busca el teatro no consiste ya en comunicar un sentido sino en estimular los sentidos. Cuando no hay intento de comunicación por parte del escenario, cuando no hay intento de entender por parte de la sala, comienza un juego en donde tejer relaciones de otra manera, de manera directa, ya que no está el intermediario de la representación. El teatro se vuelve así dispositivo de experimentación sensible.

explica la gran contemporaneidad de esta relación. Pues en las otras artes se observa el “fin del régimen de objeto”:

El creador de las obras se vuelve progresivamente un productor de experiencias, un ingeniero de los efectos. No es por lo tanto el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto.<sup>18</sup>

Es donde otra vez el teatro funge como parangón: de por sí, no tiene nada fijo, ningún “objeto” que le pertenezca. Y etimológicamente el “teatro” es el “lugar desde donde se ve”: lo que se ve, esta visión tiene lugar en las mentes de los espectadores; estas “mentes” no son “objetos”.

Si retomamos la idea anterior, la de que la función de las artes consiste en “mostrar a la diferencia *difiriendo*”, podemos precisar ahora que es el espectador quien se muestra a sí mismo –adentro de sí mismo– esta “diferencia *difiriendo*”.

Lo logra hacer porque el teatro lo ancla en el presente.

•••

Para entenderlo mejor, ya es hora de pensar el adjetivo “contemporáneo”. Empecemos con una obviedad: estar es ser contemporáneo y ser contemporáneo es estar; siempre somos contemporáneos de nosotros mismos, de nuestro tiempo. Sin embargo, ser contemporáneo no consiste exactamente en *ser de* su tiempo.

<sup>18</sup> Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, tr. Laurence le Bouheller Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 11. Citado en Nathalie Heinrich, *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 105.

Consiste más bien en *estar con* su tiempo. Es la palabra latina “con-temporaneus”. Una persona contemporánea de uno es una persona que está *con* uno, aquí, que lo acompaña, ahora, mientras ocurre lo que *aquí y ahora* ocurre.

En las artes vivas, la contemporaneidad se vuelve literal porque se trata de anclar al espectador en el presente de su experiencia sensible de tal manera que se despliegue esta experiencia. Es lo que yo llamo *teatro del presentar*.

[Se trata de un teatro que] da la posibilidad de experimentar un presente en expansión, un presente vivo. (...) *Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo)*. [Poner] en relación requiere (...) una atención y una disponibilidad hacia el presente, es decir, tanto hacia lo que está presente, como hacia lo que pueda surgir en el presente. Para poner en relación dos elementos, primero hay que presenciarlos, para lo cual hay que estar atento a lo que se presenta en el presente.<sup>19</sup>

Si el espectador es realmente contemporáneo de lo que presencia, “el presente se abre para él como un regalo”. Ahora bien, y yendo un poco rápido, recibir un regalo implica recibirlo por completo, mirarlo por completo. De la misma manera, estar presente con alguien, completamente disponible, acompañándolo o acompañándola,

<sup>19</sup> Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 68.

no es siempre ser complaciente con él o con ella; no es siempre decir “sí” a todo lo que él o ella hace u opina. Nietzsche, en *Meditaciones intempestivas* (a veces traducido como *Meditaciones a-temporales*), insistía sobre la necesidad de luchar en contra de la “agresiva cultura contemporánea dominante”<sup>20</sup>: estar con esta cultura implicaba estar en contra de ella.<sup>21</sup>

Así estar con su tiempo es también estar activamente crítico ante su tiempo. Y activamente quiere decir *amorosamente crítico*. Esto es demandante. Por ejemplo: no buscar comunicar nada a los espectadores, como lo hacemos en teatro ahora, es una postura muy contemporánea. Es demandante ya que vivimos en sociedades de comunicaciones de *mass-media* donde no buscar comunicar es una actitud a contra-tiempo o al menos a contra-corriente. Es una disposición amorosa también, pues supone apostar a que cada espectador es una persona y no un consumidor que hay que convencer de que, si la botella de su champú es verde, será él más feliz. De igual manera, trabajar, sobre la escena, agenciando presencias sin reglas preestablecidas para ponerlas en relación es un reto meramente contemporáneo, meramente a contra-tiempo: en nuestras sociedades, todas las relaciones deberían de ser orientadas –abatidas decían Deleuze, Guattari y Lyotard– sobre el eje del valer por, del ser intercambiable con.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, “Richard Wagner à Bayreuth”, *Considérations inactuelles III et IV*, tr. Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 115.

<sup>21</sup> Giorgio Agamben interpretaba lo contemporáneo como una experiencia profundamente disonante: “La contemporaneidad es una relación muy peculiar que tiene uno con su propio tiempo, adhiriendo a él, y al mismo tiempo, manteniendo distancia con él. Más aún, es esta relación con el tiempo donde se adhiere al tiempo a través de una distinción y un anacronismo” (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, tr. M. Rovere, Paris, Rivages poche, 2008, p. 23).

Inspirado por el hecho de que las galaxias más lejanas se alejan a una velocidad tan alta que su luz no puede alcanzarnos, que vemos de ellas solo lo que queda de oscuridad, Giorgio Agamben proponía pensar lo contemporáneo así:

(...) percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no lo logra, eso es ser contemporáneo: ser capaz no sólo de fijar la mirada sobre la oscuridad de nuestra época, sino también percibir, dentro de esa oscuridad, una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente.<sup>22</sup>

¿Eso no será exactamente lo que se espera de los espectadores al presenciar montajes *contemporáneos*, combinaciones tal y como las artes vivas las presentan *ahora*?

**¿QUÉ ES LO COMUNITARIO, LA COMUNIDAD? ¿CUÁLES SON SUS DINÁMICAS PECULIARES, SUS LÍMITES? ¿EN QUÉ CONSISTE, CONCRETAMENTE, UN TRABAJO EN COMUNIDAD?**

Partamos de nuevo de lo concreto. Tomemos dos *gestos comunitarios*, gestos que junto con otros gestos forman una cierta práctica comunitaria, un cierto dispositivo comunitario –la práctica, el dispositivo de los habitantes de Borotalpada: limpiar el arroz y pintar las paredes de nuestro Centro Cultural–.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 24-25.

<sup>23</sup> Recomiendo al lector ver ahora las secciones “Winnowing Paddy” y “Women Painting Walls” en el video antes mencionado: [https://youtu.be/zVr\\_6btUvZg?t=9m2s](https://youtu.be/zVr_6btUvZg?t=9m2s), ya que serán los puntos de partida para el análisis que sigue. Cf. *supra* nota 3. Véase también <<http://trimukhipatform.org/esp/borotalpada/>>.

El gesto de limpiar el arroz, se realiza en cada casa.<sup>24</sup> Si fuera solo con los miembros de la familia que necesita limpiar los cereales que produjo, la labor tardaría demasiado: el arroz se podría dañar. Por lo tanto los vecinos vienen a ayudar. A cambio del día de trabajo que un vecino da, un miembro de la familia que recibe la ayuda dará a su vez un día de trabajo a esta familia vecina. No importa qué miembro vaya a darla.

No es siempre así. Las mujeres que pintaron las paredes del Centro Cultural son miembros de nuestra organización Trimukhi Platform. Todas, salvo dos, han salido en montajes teatrales anteriores y algunas en el de este año, que es 2013. Una de las que no, había tomado un taller de experimentación fotográfica, dos meses antes. Y la que no ha salido en montajes, ni ha tomado talleres, es la cuñada de una niña que ha salido en montajes y sale otra vez este año. Sin embargo, las mujeres no llegaron a pintar por intercambiar día de trabajo: “salgo en el montaje o tomé un taller por ende a cambio pierdo un día pintando”. No. Las mujeres vinieron a pintar porque consideran que es su responsabilidad. Al día siguiente es la *Noche de teatro* y el Centro Cultural que es un espacio de ellas y de sus familias debe verse bien.

Que sea por intercambio de días de trabajo o por sentido de responsabilidad, el trabajo colectivo está organizado de tal manera que la acción de uno dependa de la acción de otro: los que lanzan el arroz para los que lo limpian, para los que lo recogen; las que preparan y cargan la mixtura con tierra de color para las que la

<sup>24</sup> En esta comunidad solo 6 de 87 familias no tienen terreno propio para producir arroz.

aplican sobre las paredes, etc. Y siempre hay un momento donde los involucrados se sientan juntos a comer algo y a beber cerveza de arroz.

Hallamos una primera característica de las prácticas comunitarias. Si las comparamos con otras prácticas humanas (por ejemplo: ir al centro comercial) vemos que aquí hay un cierto *quantum de compartir* y un cierto *quantum de relaciones tejidas*. Uso la palabra “quantum” como en la física cuántica: a partir de una cierta cantidad de energía, la partícula cambia de régimen. Aquí se alcanza un cierto *quantum* de compartir y un cierto *quantum* de relaciones a partir de los cuales la dinámica cambia en términos cualitativos –pues entramos en el régimen comunitario–.

Llama la atención el hecho de que en Borotalpada uno de los cinco responsables de la comunidad (en santalí: “moroles”) tenga como función solucionar los problemas en cuanto a relaciones humanas y otro asistir a todos los eventos sociales y asegurar su buen desarrollo. La *responsabilidad* de dos de los cinco *responsables* tiene que ver con mantener fluidas las relaciones entre las personas que componen la comunidad.

•••

Hoy en día, el uso de la palabra “comunidad” se extiende, tanto en francés como en español. Es síntoma de una sed, en las sociedades occidentales al menos, por alcanzar este *quantum* de compartir que abre sobre otro régimen de relaciones entre personas. Hace poco, Michel Serres, filósofo, y su hijo Jean-François Serres, responsable, al nivel nacional, de

programas de ayuda social, publicaron un libro en el que la palabra “comunidad” aparece cada tres páginas. Este libro toma la forma de un diálogo y pone de manifiesto que, detrás de la cuestión de la “comunidad”, está la cuestión de las relaciones humanas, la cuestión del lazo social –en el sentido de convivencia y de convivialidad–. Cuestionar la noción de “comunidad” es preocuparse por estas relaciones, este lazo<sup>25</sup>, este convivio.

El punto de partida de la discusión entre el filósofo y el trabajador social es simple: si uno habita un pueblo pequeño del campo (una “comunidad” en español) suele estar bajo más control por parte de sus vecinos y si habita en una torre de 30 pisos en una ciudad grande suele estar bajo menos o incluso ningún control. En un caso, todos van a saber lo que uno hace y, en el otro, a nadie le va a importar.

El filósofo Michel Serres, quien ha vivido el movimiento de emancipación después de la Segunda Guerra Mundial, recuerda a su hijo trabajador social, quien nació cuando esta emancipación se había vuelto realidad:

El lazo social, que hoy en día se considera una bendición, se pudría con extraordinaria rapidez y causaba patologías tales que en tiempos de crisis eso tomaba proporciones horribles.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Es interesante observar que, a las pocas semanas de haber abierto su grupo en Facebook, 17, *Instituto de Estudios Críticos* (la institución educativa mexicana que mencioné en la introducción) decidió cambiarle el nombre: de “Comunidad académica de 17” que era, se volvió “Lazo académico de 17”.

<sup>26</sup> Jean-François & Michel Serres, *Solitudes*, Paris, Le Pommier, 2015, p. 25. La traducción es mía.

Los lazos comunitarios ¿son una “bendición” o la causa de “patologías horribles”? Son dos caras de la misma moneda. Si no se alcanza cierta cantidad de relaciones, algo no ocurre. Pero también hay un umbral que si se traspasa, lo que ocurría deja de ocurrir, el lazo social se convierte en control social, se vuelve un lazo en el sentido literal: ata. Es el “comunitarismo que encierra”<sup>27</sup>.

Hay un nivel mínimo y un nivel máximo. Algo parecido al análisis del suicidio que proponía Émile Durkheim: entre el “suicidio anómico”<sup>28</sup> por falta de lazo social y convivencia, y el “suicidio fatalista”<sup>29</sup> donde el exceso de lazo social impide cualquier tipo de convivialidad.<sup>30</sup>

•••

Ansiosos por responder a “la necesidad de inventar nuevas maneras de estar juntos en este mundo”<sup>31</sup>, Jean-François y Michel Serres proponen pensar la comunidad en tanto que agrupación a la cual las personas que la componen tienen la posibilidad de no componerla. Para que una comunidad funcione como convivio vivo sin control excesivo, hace falta que cada uno de sus integrantes pueda decidir si quiere formar parte de ella.

En Cuba, en 2014, di un taller en Casa de las Américas para explorar con jóvenes artistas e investigadores la misma

problemática que aquí nos ocupa. Con los participantes<sup>32</sup> llegamos a distinguir entre “comunidad transitoria” (instante, se atraviesa), “comunidad efímera” (cierta duración, se crea), “comunidad permanente” (sin límite de duración, ya existía). Estas distinciones nos solo describen diferentes tipos de “comunidad”, sino también diferentes formas para uno de relacionarse con una comunidad. Ponen el acento sobre la relación que uno tiene con la “comunidad” a la cual pertenece, va a pertenecer o deja de pertenecer.

Ahora bien, Borotalpada funciona como “comunidad permanente”. En este caso: ¿quid de la posibilidad de decidir pertenecer o dejar de pertenecer a esta comunidad? y ¿quid de la posibilidad de decidir sobre el funcionamiento mismo de la comunidad?

En India, según la ley, ciertos casos que, en una ciudad, requerirían o bien de la policía o bien de un juez, pueden ser arreglados por la misma comunidad –así como para ciertas decisiones en cuanto a organización de la vida social y cultural y la repartición de algunos recursos–. Las decisiones se toman en asamblea. Por ejemplo: la decisión de hacer teatro juntos se tomó en asamblea en agosto de 2008; la decisión de construir juntos un centro cultural se tomó en asamblea en diciembre de 2010.<sup>33</sup> Desde nuestras sociedades urbanas, eso se llama “democracia directa”. En la práctica, nunca vi que

<sup>27</sup> Jean-François & Michel Serres, *Solitudes*, op. cit., p. 24.

<sup>28</sup> Véase: Émile Durkheim, *El suicidio*, trad. Lucila Gibaja, Buenos Aires, Schapire, 1965, p. 198 y ss.

<sup>29</sup> Émile Durkheim, *El suicidio*, op. cit., p. 222, nota al pie.

<sup>30</sup> No hago esta comparación de manera abstracta. En marzo de 2015, una mujer de la comunidad se suicidó por razones similares a las que explican el “suicidio fatalista”: un exceso de reglamentación en el juego relacional que exacerba la opresión y las limitaciones de uno en tanto que persona única.

<sup>31</sup> Jean-François & Michel Serres, *Ibid.*, p. 75.

<sup>32</sup> Estaban, entre otros: Ana Niria Albo, Marta Luisa Hernández Cadenas, Yohayna Hernández, William Ruiz Morales, Mercedes Ruiz Ruiz y Laura Treto Gonzalez. El taller tuvo lugar del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2014. Estaba organizado por la Embajada de Francia, Casa de las Américas y el Laboratorio Ibsen.

<sup>33</sup> Véase < <http://trimukhiplatform.org/esp/centroypersonas/> >.

se hiciera una votación como tal.<sup>34</sup> En Borotalpada, gran parte de los asistentes a la asamblea hablan, uno por uno, pero no todos. La discusión es real: personas cambian su punto de vista al escuchar otros puntos de vista. Al final, después de mucho tiempo, se llega a una decisión. Pero todas las voces no son iguales a la hora de orientar esta decisión. Si una persona mayor opina, es difícil para alguien mucho más joven opinar luego algo contrario. Al revés, si una persona ya muy mayor habla y la generación siguiente ha empezado a tomar responsabilidades en otros aspectos de la vida comunitaria, pues el punto de vista de la persona muy mayor no cuenta; incluso hay que ir en contra. Aquí, pues, pese a sus pros y contras, está un espacio para decidir, un espacio relativamente abierto.

Otra posibilidad de decidir, ahora para uno como persona singular, es comportarse de tal manera que la “comunidad” llegue a poner a uno al margen. Así, técnicamente, uno queda fuera.

Es que, detrás de la cuestión de la decisión, está la del deseo. Aparte de trabajar con los habitantes de Borotalpada también vacacionamos los unos con los otros. Antes eran sus padres, y desde hace ya algunos años son los jóvenes los que vienen a pasar unos días de descanso en Calcuta con nosotros, es decir con mi esposa y conmigo. Salir del marco comunitario les agrada. Pero al mismo tiempo, en su manera de comportarse en la casa, siguen en dinámicas comunitarias: cocinamos, lavamos los platos, vamos a pasear de modo comunitario. En este contexto, la

<sup>34</sup> Lo que observé en Chiapas era parecido: la asamblea comienza con mucha gente hablando y termina, tres horas después, con algunas voces, hasta que quede una sola.

decisión de iniciar y la de poner un fin a las vacaciones son muy reveladores. Parten de los deseos. Por ejemplo, los jóvenes deciden regresar para alcanzar asistir a una feria que hay cerca de su comunidad, donde chicos y chicas podrán cruzarse y relacionarse con sus respectivos enamorados y enamoradas.

Más que una ambivalencia entre control grupal y deseo propio, está una paradoja. Se puede expresar de dos maneras. La primera: *una de las características de una comunidad es que tiene características propias –pero estas características propias a veces impiden a uno como miembro de esta comunidad tener sus propias características propias–*. La segunda: *para formar parte de una comunidad hay que ser diverso –pero ¿cómo ser diverso si la dinámica común suele producir uniformización y patrones de conducta?–*.

•••

Hay que atender esta paradoja. Para eso, sirve cambiar de vocabulario. Cuando hablamos de “comunidad” solemos asociar la palabra con la noción de “minoría”, una comunidad en tanto que “una minoría” porque tiene rasgos peculiares que la distinguen de “la mayoría”. El concepto de “minoría”, tal y como me parece interesante pensarlo, viene de Gilles Deleuze. Lo asocia con la expresión “devenir-menor” y el verbo “aminorar”. Leamos:

Minoría designa en primer lugar un estado de hecho, es decir la situación de un grupo que, cualquiera que sea su número, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una

fracción subordinada con relación a un patrón de medida que forma la ley y fija la mayoría. En este sentido se puede decir que las mujeres, los niños, el Sur, el tercer mundo, etc., son aún minorías, por muy numerosas que resulten.

Hay enseguida un segundo sentido: minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario, se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construye su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escapa, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría. Conforme a este segundo sentido, es evidente que la minoría es mucho más numerosa que la mayoría. Por ejemplo, según el primer sentido, las mujeres son una minoría; pero conforme al segundo sentido, hay un devenir-mujer de todo el mundo, un devenir-mujer que es como la potencialidad de todo el mundo, y las mujeres no han de devenir-mujer menos que los hombres mismos. Un devenir-minoritario universal. Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría designa el poder o la impotencia de un estado, de una situación.<sup>35</sup>

Deleuze parte de una observación simple: el patrón mayoritario siempre está vacío,

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, "Un manifeste de moins", en Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 128-129. Véase también: Jean-Frédéric Chevallier, "Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)", *art. cit.*, p. 11-14.

nadie cumple exactamente con todas las características que lo componen (hombre, blanco, habitante de las ciudades, etc.). El "devenir-menor" es el devenir singular, único, las distintas características que componen a uno en tanto que persona única en devenir singular. Y "aminorar" es la operación que consiste en restar a una característica dada lo que de ella podría llegar a imponerse como criterio mayoritario.

Es decir que no se trata solo de estar entre "minoridad" sino también de funcionar "en modo menor". Hoy en día, no bastan los ejemplos de "minorías" que se comportan como "mayorías".

Y es donde ayuda insistir en que:

Si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambas cosas a la vez, hay que decir también que *todo el mundo* es minoritario, potencialmente minoritario, siempre y cuando se desvíe de este modelo.<sup>36</sup>

Lo que está en juego aquí, al acercar la noción de "minoría" a la de "comunidad", es una modificación en las maneras de pensar lo "en común". Hoy en día, lo que tenemos en común *realmente* son las experiencias que compartimos aquí y ahora. No es ya que tengamos cosas en común y que, por ende, nos podamos comunicar unos con otros, sino que, primero, nos relacionamos unos con otros (unos y otros diferentes) y de ahí empezamos a acumular experiencias en común —experiencias que consisten en buena medida en el hecho de haber compartido nuestras diferencias—. Hasta

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, "Un manifeste de moins", *art. cit.*, p. 124.

podríamos decir: hoy, los que nos acerca es precisamente lo que nos aleja, son nuestras distancias. O bien así: lo que nos (re)une es lo que nos separa.

**¿POR QUÉ PONER EN RELACIÓN  
PRÁCTICAS ESCÉNICAS  
CONTEMPORÁNEAS Y PRÁCTICAS  
COMUNITARIAS? ¿CUÁL ES  
EL INTERÉS DE  
TRABAJAR ENTRECRUZANDO  
GESTO TEATRAL  
CONTEMPORÁNEO Y GESTO  
COMUNITARIO? ¿QUÉ PRODUCE  
UN TRABAJO ESCÉNICO EN  
UNA COMUNIDAD?**

Para caracterizar las prácticas escénicas contemporáneas, recurrimos a la noción de “relación teatral”: una combinación de diferentes elementos presentes que produce, en la mente del que la mira, una experiencia sensible —una experiencia tal que el que mira se vuelve profundamente *contemporáneo* de lo que presentemente mira, incluyendo lo que mira en su foro interno—. Subrayamos la dimensión retadora de la postura con-temporánea en la cual se encuentra el espectador al estar presente a lo que presencia: la dimensión al mismo tiempo amorosa y crítica.

Para caracterizar las prácticas comunitarias insistimos sobre la necesidad, para que las haya, de alcanzar un cierto *quantum* de relaciones entre personas. Si no se alcanza esta cantidad, la práctica no es comunitaria. Vimos que aparte de este límite inferior también está un límite superior: si el compartir rebasa cierto nivel, la práctica deja de ser comunitaria: la minoría termina funcionando como

mayoría. Sugerimos que el deseo juega un papel en alcanzar un balance.

Al entrecruzar ambas prácticas, entrecruzamos relaciones teatrales y relaciones comunitarias.

•••

¿Qué producen las relaciones teatrales sobre las relaciones comunitarias? O: ¿Qué producen en términos de relaciones comunitarias?

En una cita anterior, después de pensar “minoría” como “la potencia de un devenir” y “mayoría” como “el poder o la impotencia de un estado, de una situación”, Deleuze añadía: “es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. A condición siempre de que minoría no represente nada de regionalista”. Tratemos de entender esta última afirmación.

Kajol Hansda, una mujer mayor de la comunidad, involucrada en tres de nuestros montajes, formuló una reflexión magistral. Fue en septiembre de 2008, durante la reunión con los 15 actores, bailarines y músicos durante la cual analizamos lo que había ido bien y lo que no en la primera función que dimos en Borotalpada. Habíamos estado ensayando de 6 a 9 durante dos semanas. Gran parte de la gente de la comunidad asistía a estos ensayos nocturnos. Al día siguiente, comentaban entre ellos sobre lo que habían presenciado en la víspera. Kajol observó eso y también que el deseo por compartir comentarios era tal que hasta personas que habían dejado de hablarse desde hace meses —o incluso años— regresaron a

conversar entre ellas. Para Kajol, eso daba la prueba de que este trabajo teatral había sido bueno, pues, contribuyó en re-activar las relaciones humanas.

Ahora bien, se trataba de teatro *contemporáneo*: no había historia, no había nada que entender, se presenciaban sucesiones o sobre-posiciones raras de acciones bizarras. Si este trabajo no hubiera consistido en combinar elementos diferentes sino en representar un drama vía diálogos entre personajes, pues no hubiera habido incremento matutino en la cantidad de relaciones humanas. Los habitantes de Borotalpada suelen asistir a representaciones dramáticas, en santalí, en bengalí o en uría. Cuando regresan a casa después de la función, se limitan en opinar sobre la calidad o no de la representación, lo comfortable o no del espacio donde se sentaron, lo moderno o no del equipo de luz y sonido. No tienen más que conversar porque todos entendieron la misma historia y todos percibieron lo mismo: ¿para qué hablar?

En cambio, con un escenario contemporáneo, lo que despiertan las relaciones teatrales son devenires menores. Las relaciones teatrales obran a que cada uno de los espectadores sea más diferente aún, más único, menos intercambiable con otro. Las relaciones teatrales exaltan o despiertan la singularidad. Por ende, la gente tiene cosas que conversar, que discutir, que escuchar. Cosas que compartir.

Kajol mencionaba el deseo de compartir. Las relaciones teatrales despiertan no solo devenires singulares sino también deseos. Despiertan la singularidad de los deseos.

Después de la Noche de teatro 2014, me encontré con ella en la calle principal de la comunidad. Le pregunte cómo, según ella, había sido. Kajol no me contestó con palabras. Se veía cansada. Como todos, no había dormido casi: nuestro festival dura toda la noche. Pero su rostro de repente cambió. Estaba lleno de luz. La relación teatral es la relación entre diferencias cuando ella produce un efecto estético adentro de uno, efecto que llena el rostro de luz.

Durante esta misma noche de teatro, a otra mujer, Chumki Hansda, le tocó ser entrevistada por una periodista.<sup>37</sup> Como suele pasar, la periodista llegaba con un sinfín de ideas preconcebidas. Le interesaba saber porqué Chumki estaba involucrada en los montajes de Trimukhi Platform. Desde la ciudad, muchos no encuentran cómo explicar el hecho de que personas con credencial de identificación, que muestra que viven debajo de la línea de extrema pobreza, estén participando en prácticas escénicas contemporáneas. Seguro debía de haber una razón *razonable* para explicar la participación de Chumki en este tipo de actividades: estaba aprendiendo algo que le iba a servir para levantar un pequeño negocio de artesanías, o bien recibía un pago. Algo *serio* debía de haber. Pero Chumki no se dejó atrapar. Contestó: “Lo hacemos porque nos brinda alegría hacerlo”.

Dijimos que lo de “mostrar a la diferencia difiriendo” es un proceso que toma lugar adentro de uno. Ahora podemos añadir que este proceso interno es el que

<sup>37</sup> Se puede leer el reportaje de Mohua Das publicado en el periódico *The Telegraph*, 9 de marzo de 2014, titulado “Experiments with theatre and truth”: <http://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2017/11/Press-on-NoT%C2%B07.pdf>.

“brinda alegría”. Porque mirar nuestra “diferencia difiriendo” es también sentirse singularmente singular. Regocijarse de ser único, de poder así poner en relación esta singularidad con otras.

Porque, retomando la paradoja compartir/controlar, vemos que, si bien las relaciones teatrales hicieron incrementar el compartir comunitario, este incremento no conllevó un incremento del control colectivo sobre cada una de las personas. Al contrario: se incrementó el compartir comunitario al incrementar la experiencia gozada de sentirse único. Aquí las relaciones teatrales hacen desaparecer la paradoja que contenían las relaciones comunitarias. Es el compartir sin predeterminedar lo que se comparte ni cómo se comparte, es lo en-común abierto, en devenir. Incluso: es el compartir *aminorado*.

Hace algunos años, analizando la labor del espectador ante una representación teatral llegué a una idea provocadora: al descifrar una representación, el espectador se entrena para funcionar eficazmente en la sociedad neoliberal.<sup>38</sup> Descifrar una representación es aplicar la regla del “eso vale por aquello”. El color rojo vale por la sangre. La tensión en la mano derecha vale por el recuerdo que tiene el personaje desde que descubrió, 13 escenas antes, que su tío era el asesino. Es practicar la reducción de todas las relaciones a una sola: eso a cambio de aquello, la mano a cambio del tío. Ahora me surge otra idea provocadora: cuando el espectador se encuentra ante la presentación de relaciones teatrales se entrena para volverse de izquierdas... pues practica y

disfruta la percepción lejana. La practica porque relaciona un elemento con otro muy lejano. La disfruta porque, al practicarla, siente surgir en él devenires menores. En su *Abecedario*, Gilles Deleuze tiene un apartado dedicado a la noción de “izquierdas”:

Ser de izquierdas (...) es percibir. Dicen que los japoneses perciben así. (...) Perciben primero el contorno. Entonces dirían: el mundo, el continente, pongamos: Europa, Francia, etc., la calle de Bizerte, ¡yo! Es un fenómeno de percepción, uno percibe en primer lugar el horizonte, uno percibe en el horizonte. (...) Ser de izquierdas es saber que los problemas del tercer mundo están más cerca de nosotros que los problemas de nuestro barrio. Es una cuestión de percepción (...) Para mí ser de izquierdas es ante todo eso. Y, en segundo lugar, ser de izquierdas es estar por naturaleza allí donde se trata ante todo de devenir, es un problema de devenir, de no dejar de devenir minoritario.<sup>39</sup>

Percibir relaciones teatrales, sentir al hacer eso que surgen devenires menores, ¿no será como comenzar a encontrar las combinaciones, encontrar los *agenciamientos* mundiales que necesitamos para vivir juntos?<sup>40</sup>

•••

Preguntemos al revés. ¿Qué producen las relaciones comunitarias sobre las relaciones teatrales? ¿Qué producen en términos de relaciones teatrales?

<sup>38</sup> Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo”, *Líneas de fuga*, n°20, México, Casa Refugio Citlatépetl, 2006, p. 6-22.

<sup>39</sup> Extracto de *El Abecedario de Gilles Deleuze*, letra G o “I por izquierda”.

<sup>40</sup> He aquí una pregunta que, en 2016, atendieron a diario los participantes de *Nuit debout*, plaza de la République, en París.

En *The thing that exists when we aren't there*, usamos pasos de danza santalí que dos mujeres repiten, una y otra vez.<sup>41</sup> He aquí un gesto comunitario, tanto por su origen (eran gestos agrícolas que se hacían en grupo para sembrar y/o cosechar) como por su actual uso (es lo que se baila siempre en Borotalpada cuando se baila). Al descubrir este baile, un colega coreógrafo francés, Frank Michelletti, notó su gran eficacia estética. Incluso reconoció que él nunca sería capaz de realizar sobre la escena un gesto tan potente. Obviamente, parte de la potencia estética de este gesto, es decir, del hecho de que nos impacta, tiene que ver con que este gesto no es escénico sino comunitario. (Observar eso no es afirmar que cualquier gesto comunitario tendrá una eficacia tan grande, tampoco que siempre combine adecuadamente dentro de una relación teatral. Solo significa que, en este preciso caso, así funciona).

Otra colega coreógrafa, Sandra Gómez, colombiana, quien trabajó en Borotalpada y estrenó una pieza dancística junto con 3 bailarines de la comunidad, confesaba su gran tristeza al regresar a Ciudad de México. Pues, decía ella, no iba a encontrar allí interpretes con esta calidad de presencia. Es cierto: para nosotros, quienes trabajamos con las presencias, la calidad de presencia de nuestro elenco ahora es muy satisfactoria. Facilita y agiliza el trabajo. (Pero de nuevo repito: tampoco significa que cualquier persona de esta comunidad tiene este nivel alto de presencia en escena. Y tendríamos que tomar en cuenta también la práctica:

10 años ya, y con distintos directores de Europa y América Latina).

Añado una reflexión complementaria en cuanto a presencia. Para lograr afectar a los espectadores, un cuerpo presente debe ser generoso, dejarse atravesar, darse a compartir.<sup>42</sup> En este contexto, el *quantum* de compartir caracterizando una comunidad puede volverse un factor que ayuda, que hace que esta presencia dé más. No es que, en Borotalpada, la gente sea especialmente generosa, pero, sobre un escenario, dado el *quantum* de compartir del que de por sí participan los actores, tienen propensión a ser más generosos, incluso a su pesar: en compartir hasta sin quererlo. Es un asunto meramente técnico. En nuestro nuevo montaje, es muy notoria la diferencia entre mi nivel de generosidad y el de las chicas con quienes comparto la escena; mi nivel es bajo en comparación al de ellas.

En *Bachchader Experimentum*, una secuencia transcurre arriba de árbol. Cuando, en enero de 2016, dimos funciones en la ciudad de Calcuta, sabíamos que ahí nadie iba a entender nada. Arriba del árbol, los jóvenes hablan en santalí, idioma indígena que ningún ciudadano conoce.<sup>43</sup>

Los jóvenes hablan, y hablan juntos. Están en la presentación de su relación comunitaria. No la actúan, no la representan. Simplemente la ejecutan, teatralmente –ya que el acto que presentan está preparado, coreografiado, ensayado–

<sup>41</sup> Recomiendo al lector ver ahora los extractos de *Bachchader Experimentum* (2016) y de *The thing that exists when we aren't there* (2013) en el video antes mencionado: [https://youtu.be/zVr\\_6btUvZg?t=14m51s](https://youtu.be/zVr_6btUvZg?t=14m51s). Cf. *supra* notas 3, 23.

<sup>42</sup> Véase Jean-Frédéric Chevallier, "Modalidades actorales o siete maneras de estar presente" en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 6, Manizales, Universidad de Caldas, 2012, p. 9-19.

<sup>43</sup> Véase <<https://youtu.be/Z3qqCtrwijk>>.

.<sup>44</sup> En esta secuencia, la relación teatral consiste en la presentación escénica de una relación comunitaria. Y, por los comentarios que hemos recibido del público ciudadano, esta relación teatral que consiste en presentar una relación comunitaria surte efectos. Tan profunda fue la experiencia sensible de Payal Trivedi, que ella nos compartió un largo texto en el que relata y analiza esta experiencia. Explica que la secuencia del árbol fue, para ella:

(...) una invitación a ser fiel con mi propia realidad terrenal sin necesidad de buscar ascender a la copa del árbol, a la gran estatura. Ascender y descender lo acompañarán a uno todo su vida. Pues uno no puede estar perennemente en la parte superior. Este descenso es vital para mí, ya que es como regresar a tener “los pies en la tierra”. Cuando estamos en la posición más alta, estamos con nuestras gafas de color que nos facilitan ver lo que “queremos ver”; vemos lo que apacigua nuestros intereses egoístas. Tenemos que descender de allí con el fin de estar libre de la detención de nuestro orgullo, que nos impide mirar la realidad.<sup>45</sup>

He aquí otra prueba contundente de que, si una relación teatral tiene eficacia

<sup>44</sup> Algunos colegas directores (pienso en Emilio García Weihbi por ejemplo) todavía hablan en casos similares de representación y dicen: “no hay personajes pero las personas en escena se están representando a sí mismas”. Según yo, no se están representando; se están presentando. Una prueba de eso es el completo fracaso de *Je suis Fassbinder* dirigido por Stanislas Nordey y Falk Richter en el Teatro nacional de La Colline en París en mayo 2016. Salvo algunos escasos momentos, los actores pasan dos horas actuando personajes que son ellos mismos. Por ejemplo, Judith Henry actúa Judith Henry, etc. La eficacia estética es nula.

<sup>45</sup> Extracto de un texto de 15 páginas que Payal Trivedi envió al correo de Trimukhi Platform el 24 de enero de 2016.

estética, es decir si, gracias a ella, una espectadora llega a tener una experiencia sensible profunda, luego, a partir de este despertar sensible, construirá ella un sentido, el suyo, diferente del sentido que construirán otros. Y aquí, gran parte de la eficacia depende de la calidad de las relaciones comunitarias: en *Bachchader Experimentum*, la eficacia de la relación teatral depende de la calidad de las relaciones comunitarias.

### ALGUNOS ELEMENTOS PARA SEGUIR PENSANDO

El trabajo que hacemos en Borotalpada no es “social” en el sentido de “trabajo social”. Es social en términos de relaciones entre personas<sup>46</sup>. El teatro que hacemos, que construimos, no podría ser realmente vivo sin las relaciones profundamente vivas que lo sostienen, y viceversa.

Así, a la pregunta ¿para qué trabajar entrecruzando gesto teatral contemporáneo y gesto comunitario?, contestaría yo lo siguiente:

- Para reactivar las relaciones humanas, para mantener viva la convivialidad comunitaria pues el despertar devenires singulares ayuda a que las relaciones comunitarias no se vuelvan lazos de control.
- Para volverse de izquierdas pues uno practica y disfruta la percepción lejana.
- Para lograr una combinación de diferencias que sea *diferente* pues si son solo clasemedios ciudadanos en la

<sup>46</sup> Esta preocupación, ya la teníamos en Proyecto 3, el colectivo que coordiné en México de 2002 a 2009. En este entonces, hablábamos de “tejer puentes entre mundos”. Véase <<http://www.proyecto3.net/>>.

- escena las diferencias son limitadas.
- Para que las artes vivas se queden vivas necesitan de la heterogeneidad pues la heterogeneidad es también combinación práctica de minorías.
  - Para hacer teatro del presentar sin perder tiempo pues no hay que desaprender a los actores nada, ya poseen una calidad de presencia corporal alta.
  - Para, desde la escena, incrementar todo a la vez, el *quantum* de compartir, lo que se comparte, y las formas de compartirlo.
  - Para, desde la comunidad, multiplicar el compartir desde la escena pues el *quantum* de compartir que ya está en la comunidad predispondrá a que se dé más, y por ende despertará doblemente *devenires-menores*.
  - Para dar un choque a los periodistas –entre otros– ya que al hacer todo eso derrumba un sinfín de ideas preconcebidas.
  - Para sacar el trabajo social de sus actuales derivas mercantiles.
  - Para dar de forma eficaz el deseo de desear en este nuestro mundo.

