

EL TEATRO MOLECULAR

LA POTENCIA DE ACTUAR

Raúl Sintés¹

*Dedicado a la memoria de Moisés Aguiar, querido e incondicional amigo y “Padrino” de La Tute.
“El poeta no cumple su palabra
si no cambia los nombres de las cosas”
Nicanor Parra.*

I. Al Teatro Espontáneo lo conocí en 1998 en Salamanca, España, en un curso que organizó el Dr. Moisés Aguiar. Yo trabajaba desde 1984 como terapeuta psicodramatista y enseñaba Psicodrama y Sociodrama en la Facultad de Psicología del Uruguay.

II. La Tute² nació pocos años después, en Montevideo, fundada por un grupo de amigos que proveníamos de diferentes profesiones. Después de un largo tiempo de estudio e investigación agenciamos arte factos –máscaras, músicas, *cabezudos*- del carnaval. Desde muy niño tengo una relación amorosa con el carnaval; comenzó como fascinación por sus brillos y desmesuras y se consolidó cuando integré las huestes de sus oficiantes. Así fuimos pasando, casi sin querer, del Teatro Espontáneo al Teatro de Multiplicación y de éste, con el tiempo, al Teatro Molecular, que es el protagonista de esta comunicación.

III. Dormir... ¡Tal vez soñar!

Una noche, después de una larga jornada de estudio y ensayo con La Tute, me fui a dormir frustrado, porque no lográbamos poner en práctica algunas ideas interesantes. Y soñé que estaba en una desconocida y empinada calleja rural en la que había, apoyada sobre la acera, una gran

¹ Médico psiquiatra, terapeuta, dramaturgo, director de Teatro Molecular. Profesor de Psicodrama en la Universidad de la República de Uruguay. Invitado a dar cursos y talleres en Universidades de Chile, Cuba, México y España. Autor de varios libros y publicaciones. Miembro del Consejo Editorial de la Revista de Psicoterapia y Psicodrama; Madrid, España (www.revistapsicoterapiaypsicodrama.org).

² Troupe Uruguaya de Teatro Espontáneo. Cfr: Raúl Sintés, *“Por amor al arte”*; Edit. Lumen, Bs.As.- México, Agosto de 2002.

bandeja de madera, llena de huevos de gallina. Yo los estaba sacando de allí -no sé si para ponerlos en otro lugar o para llevármelos- cuando se me resbalaron de las manos y se estrellaron en la calle, tiñendo de oro el empedrado. De pronto, insólitamente, algunas yemas intactas, redondas, empezaron a rodar calle abajo y a convertirse en pollos y avestruces y luego en perros y leones, mientras se alejaban corriendo.

Me desperté pensando que frecuentemente hacemos con las escenas lo mismo que con los huevos: las cocinamos para consumirlas. Cada vez que, por ejemplo, les adjudicamos un significado unívoco o las encadenamos a una línea causal y a un modelo fijo para explicarlas, las estamos cocinando y consumiendo, aunque no nos demos cuenta. Debemos dejar que estallen crudas, sin significados ni lógicas precocinadas. Si evitamos que se cristalicen, nos sorprenderá su potencial creativo.

Para Nietzsche el arte no establece verdades ni significados, no tiene poder curativo y tampoco es –como creía Freud- una forma de sublimar el deseo.

En el *ditirambo*, precursor de la antigua tragedia, el culto a Dionisos celebraba la fusión plena del hombre con la naturaleza y los procesos vitales renovadores: desmesura y embriaguez de la jovial creación y sus eternos cambios.

La potencia dionisiaca se descubre, sobre todo, en las llamadas artes temporales: música y poesía lírica, que son las que no permanecen, se esfuman apenas se manifiestan.

El arte dionisiaco refleja la lucha de las fuerzas afirmativas de la naturaleza contra las reactivas, las que se oponen a la voluntad de poder.

Para Nietzsche la vida se expresa a través de la apariencia, de lo falso: engaña, disimula, seduce, y para que su poder se realice es necesario que sea duplicado. La función del arte es llevar lo falso a su mayor potencia afirmativa, en la que la apariencia no es la negación de la realidad sino la duplicación de la misma. La verdad es apariencia, y el arte la lleva a su mayor potencia. Entonces queda de manifiesto la vanidad de los ideales y valores que el hombre –como el asno- carga con enorme sacrificio, creyendo que eso lo convierte en un ser superior.

IV. Representación, reproducción y capturas.

(El deseo) “... es proceso revolucionario inmanente que produce y construye, siempre, la puesta en crisis de todo orden establecido.” (...) “No hay eclosión de deseo, sea cual fuere el lugar en que acontezca -pequeña familia o escuelita de barrio-, que no ponga en jaque a las estructuras establecidas. El deseo es revolucionario porque siempre quiere más conexiones, más agenciamientos.”³

Si una sociedad pretende mantener sus estructuras, su orden, su rigidez, necesita imperiosamente neutralizar el deseo, *capturarlo*, y más aún, “necesita que la jerarquía, la explotación y el sometimiento sean deseados.”⁴

En toda *captura* rige una máquina de sobrecodificación que se efectúa en funcionamientos concretos, imponiendo líneas duras, planos de organización y espacios estriados. De esta manera, el aparato de captura busca absorber los agenciamientos del deseo de modo que ya no se produzca nada y sólo haya repetición. Deleuze dice que no se repite porque se reprime sino que se reprime porque se repite, y la repetición denuncia una captura y la interrupción del devenir.

Las actividades creativas grupales de acción, derivadas del *Stegreiftheater*⁵ de Moreno, basan su producción en el relato que hace una persona del público sobre una situación de su vida, cargada de significado. Luego que ese narrador comparte espontáneamente su texto verbal con todos los

³ G. Deleuze y C. Parnet; “Diálogos” Edit. Pre-Textos. España; 1997.

⁴ Íbid.

⁵ El *Stegreiftheater* se traduce, habitualmente como Teatro de la Espontaneidad. Entre sus derivados incluyo al psicodrama, el sociodrama, el teatro play back, el teatro espontáneo, la multiplicación dramática, etc.

presentes, el director lo traduce a lenguaje escénico y, finalmente, los actores improvisan una pequeña obra de teatro.

Lo paradójico es que esos intentos de convertir en acciones teatrales los recuerdos de hechos reales ocurridos en la vida de una persona, permiten demostrar muy claramente que esa conversión no es posible. No se pueden re-presentar, ni textual ni dramáticamente, los recuerdos de hechos ocurridos en el pasado porque no se *conservan* en la memoria (como si ella fuera una suerte de depósito personal y a-histórico) aislados de la percepción presente. Nuestros recuerdos están mezclados con las imágenes que percibimos y, por ende, no pertenecen al pasado, son inmanentes al campo social histórico y, por lo tanto, a la actualidad política, económica, etc. No es posible separar a los recuerdos de la percepción, concentrada en captar imágenes y sensaciones presentes.

Por otra parte, con respecto al texto narrado, tampoco podemos compartir la postura que considera al lenguaje como un sistema de signos que, de una forma u otra reproduce una imagen, o escena propia, o apropiada, en el pensamiento. Por el contrario, el lenguaje colabora *performativamente* en la creación de la experiencia y no es trivial la elección de las formas narrativas ni los estilos conversacionales. Al respecto, Najmanovich señala: *“Los lenguajes humanos –orales, escritos, gráficos, filmicos-, dan forma a la experiencia, la conforman, la hacen ser y aparecer. La forma de representar crea el objeto, es parte inseparable del mismo, lo hace ser de una forma particular”*.⁶

El Stegreiftheater y sus derivados pueden promover agenciamientos del deseo –que siempre son colectivos y revolucionarios- y, en consecuencia, poner en tela de juicio a las filosofías de la representación y la trascendencia. Para ello es necesario que sus obras se desprendan

⁶ Najmanovich, Denise. Recuperado de: <http://psiconet.com/seminarios/epistemologia/>

conscientemente de todo rastro material presente en el discurso y expresen, a través de los signos del arte, “*las esencias, que son maneras de concebir al Ser*”⁷. Ellas son, en lenguaje de Leibniz, verdaderas *mónadas*, cada una definida por la diferencia del punto de vista con el que expresa al mundo. Eso implica una cualidad única y singular de ser y de ver el mundo y las cosas, diferente a todas las demás. Las esencias que revelan los signos del arte son diferencias últimas y absolutas; al contrario de lo que propone el platonismo, la esencia es diferencia.

No es frecuente, sin embargo, que las obras producidas por las diferentes variantes del Stegreiftheater, puedan acceder a tales libertades. Esto no suele deberse a falencias del director o de los actores, sino al acotado margen impuesto por el “*objetivismo representacionista*”-propio del aparato capitalístico- que presenta al texto como una representación de la realidad concreta y material, que es *propiedad* del narrador. Esa falacia obliga a recurrir a los signos mundanos -o, en el mejor de los casos a los signos sensibles- para usar formas de expresión que no alteren la privacidad de las vivencias supuestamente *conservadas* en el texto narrado. Es admirable la lucidez que tuvo Moreno cuando dijo que nadie tenía derecho a guardarse la angustia para sí mismo, porque ella es pública.

La narración oral, entonces, induce a los oyentes a imaginar fácilmente (como en una película) las acciones y emociones narradas y el contexto en que ellas ocurrieron. De esa forma el público proyecta en ella, en razón de las lógicas hegemónicas, determinados significados preconcebidos. El relato que hace el narrador, sobre todo si se trata de una situación fuertemente emotiva ocurrida en su vida, termina siendo cerrado y unívoco. Suele producirse una captura textual, a partir del sistema de recompensas y castigos sociales que suponen los actos del habla⁸, que no permite otras interpretaciones ni significados que no sean los que el mismo texto connota.

⁷ Deleuze, G. “Proust y los signos”. Edit. Nacional, Madrid. 2002

⁸ Illocutivos y perlocutivos.

En la persistencia de esa repetición no creativa colabora, además, una característica habitual en la forma actual de relacionarnos socialmente, que consiste en *“...la imposibilidad de construir territorios a partir del registro de las señales que produce en nuestro cuerpo vibrátil la presencia del otro”*.⁹

Según Rolnik, en cambio, lo que sufrimos habitualmente es:

“...la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas.” (...) “Esta política de subjetivación tiene como condición, o resultado, una completa anestesia –aún un rechazo- de la vulnerabilidad al otro y de las turbulencias que ésta trae y, más aún, un menosprecio por la fragilidad que ahí necesariamente acontece (la vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad).”¹⁰

Cuando escuchamos una narración con la sensibilidad de nuestros “cuerpos vibrátiles”¹¹ anestesiada, no resonamos más que con los estereotipos subjetivados que le adjudicamos proyectivamente al narrador. Así se hace imposible cualquier clase de creación, porque ella sólo se manifiesta **entre** un grupo de personas predispuestas a producirla, y eso ocurre cuando se consiguen aflojar las catexias libidinales que, en condiciones habituales, mantienen firmemente

⁹ Rolnik, S. "Cartografía Sentimental: transformações contemporâneas do desejo", Estação Liberdade, Sao Paulo 1989.

¹⁰ Íbid.

¹¹ Podríamos, en términos de las neurociencias, ubicar al “cuerpo vibrátil” de Rolnik, en la zona subcortical del sistema nervioso.

cohesionado al Yo. Este reblandecimiento del cemento yoico restaura la sensibilidad intuitiva del cuerpo vibrátil, habilita el acceso a los signos del arte y a esa situación alterada de consciencia que, a mi juicio, constituye el *estar creativo*¹².

V. *“Todos somos grupúsculos”*

“El yo forma parte, más bien, de esas cosas que hay que disolver, bajo el asalto conjugado de fuerzas políticas y analíticas” (...) “Su frase “todos somos grupúsculos”¹³ revela la necesidad de comprender una nueva subjetividad de grupo que no quede encerrada en un yo que se sueñe único, inmortal y significativa, sino que se ramifique en un afuera que le confronte con sus posibilidades de sinsentido, de muerte o de explosión, “en virtud de su misma apertura a los demás grupos”.¹⁴

Muchos artistas afirman que en los momentos de creación experimentan un estado parecido al de la meditación profunda – el shamadi del yoga- en el que se pierden los referentes racionales, temporales y espaciales habituales.

Fernando Pessoa, al querer explicar la génesis de sus heterónimos literarios a su amigo Casáis Montero, le decía, en una célebre carta de 1935: *“Y escribí treinta y tantos poemas al hilo, en una*

¹² Crf: Sintes, R. y Dotta F.: *“Psicodrama: La terapia de los dioses caídos”* Edit. Psicolibros. Montevideo, 2008.

¹³ Deleuze se refiere a una frase del texto de Guattari *“Psicoanálisis y Transversalidad”*.

¹⁴ Deleuze, G. en el prefacio a de F. Guattari (en *“La isla desierta y otros textos”*, Valencia, Pre-Textos, 2005).

especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir.” (...) “la unidad del yo es la argucia de los hombres débiles.”¹⁵

Dalí, por su parte, sentía que: *“Participo en el ritmo de una pulsión cósmica. Mi espíritu está en ósmosis con el mar, los árboles, los insectos, las plantas, y con ello adquiero un equilibrio real que se traduce en mis cuadros.” (...) “(Crear) es estar en conexión directa con el alma cósmica”¹⁶*

Y Henry Miller¹⁷:

“Escribir, como la propia vida, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de condición metafísica: es una manera de acercarse indirectamente a la vida, de adquirir una perspectiva total, en vez de parcial, del Universo.”

En algunas dramatizaciones espontáneas, también es posible sentir que nos con-fundimos en un estar sin tiempo ni espacio, o que accedemos a registros diferentes y no percibimos solamente con los sentidos habituales. En esas ocasiones la producción creativa del grupo es muy rica y las escenas transmiten armonía y belleza.

Los que alguna vez vivieron ese estar, que se corresponde con el *estado espontáneo-creativo* descrito por Moreno, suelen decir que “algo cambió en ellos”, o que “llegaron a tener una percepción muy diferente de las cosas” o, incluso, que tuvieron una sensación inefable, algo así como “fundirse en la naturaleza”.

Según Correale y Neri¹⁸, ese particular estado se ve facilitado por el mero hecho de la agrupación, que permite *“vincularse con experiencias de un tiempo mítico que aportan un*

¹⁵ Recuperada de: <http://ensayopessoa.blogspot.com.ar/2007/08/primer-cart-a-adolfo-casais-monteiro.html>

¹⁶ Dalí, S. “Confesiones inconfesables”, 1975, ed. Bruguera, España.

¹⁷ Miller H. “Sobre la escritura” en: Revista Universidad de Antioquia, No. 277, enero-marzo, 1997.

¹⁸ Correale, A. y Neri, C. “El estado grupal naciente”. Revista de la A.A.P.P.G. Roma, Italia. 1986.

conocimiento y un saber que es universal, a las que el grupo tiene acceso por el solo hecho de actuar como tal”.

Héctor Garbarino¹⁹ describe una instancia psíquica previa al Yo, percipiente y poseedora de un narcisismo ligado a la psicosis, pero que también puede manifestarse en la creación artística y en los estados de éxtasis místico. Esta instancia (a la que llama “*Ser*”) sería preconciente y capaz de percibir antes del desarrollo del Yo, es decir: antes de toda identificación. Para este autor la capacidad creadora estaría vinculada a esa instancia, en la que no existen las coordenadas espacio temporales habituales. En los estados de creación artística, afirma Garbarino, se disgrega o afloja el “cemento” (la libido narcisista) que mantiene unidas a las identificaciones que constituyen al Yo, con lo cual éste queda momentáneamente abolido o empequeñecido. En esas condiciones, al quedar liberado el *Ser* de la sujeción habitual que le impone el Yo, se accede a un acontecimiento de percepción pura, presubjetivo, carente de campo representacional y de coordenadas témporo-espaciales, en el que no se manifiestan los pares de oposición (interno-externo, soma-psique, vida-muerte) y no es posible percibirse a sí mismo porque no hay un Yo que perciba.

El retiro de la libido narcisista del Yo, en suma, activaría la creatividad que está siempre presente, potencialmente, en todos nosotros, al investir intensamente al objeto de la creación y dejar libre al *Ser* instancia.

VI. En Teatro Molecular (TM), comenzamos nuestras presentaciones públicas con un caldeamiento meticuloso, que va progresivamente aumentando de intensidad hasta poder crear el argumento de una obra breve. La consigna es que esa producción sea colectiva²⁰, para lo cual el

¹⁹ Garbarino, H. “ El Ser en Psicoanálisis”. Ed.. EPPAL. Montevideo 1990.

²⁰ No concibo creación espontánea que no sea colectiva; la creación no puede ser otra cosa que una producción grupal.

grupo debe hacer acuerdos solidarios y promover la mutua colaboración resignando al individualismo. Una vez finalizada esa etapa de creación dramática, cualquier persona narra, en voz alta, el argumento ficcional producido societariamente. Entonces el director sugiere algunas pautas para la puesta en escena y luego los actores improvisan la obra. Pero ellos, a su vez, se despreocupan de la trama y se dejan llevar por el flujo de las alteraciones que discurren en escena. En todos esos devenires se despliegan, precisamente, los signos del arte. La ausencia de un narrador “dueño” de la escena, habilita la multiplicidad que, en realidad, comienza en el proceso dramático, mucho antes de la puesta en escena. El desapego a significados y estructuras argumentales aumenta la intensidad dramática al disminuir la intencionalidad del texto. Al llegar a un punto de máxima tensión, y antes que se produzca un desenlace que la alivie, el director congela la escena. Se produce entonces una “escultura” que va a dar lugar a la siguiente etapa del proceso, a la que llamamos *cajas chinas*. En ella, cualquier persona del público puede pasar al escenario, acompañada de los auxiliares que elija, para interpretar su escena evocada por la visión de la escultura precedente. Acontecen de esta forma, rizomáticamente, una serie de escenas y esculturas alternadas que, generalmente, no están atadas a una lógica causal y constituyen una obra abierta provocada por la capacidad heterogénica del dispositivo TM. Las escenas, libres de sujetos y predicados de representación, están relacionadas con la noción de *acontecimiento* de Deleuze y Guattari. Son transformaciones de afectos que ponen en juego devenires y flujos de intensidades del deseo, que, como sabemos, no es subjetivo ni representativo. Los elementos más heterogéneos pueden coincidir en el acontecimiento de una escena y, a su vez, hasta el más mínimo detalle de ella puede constituirse en el punto de partida de una nueva red de relaciones; de esa manera el rizoma se ensancha en horizontes cada vez más amplios y heterogéneos.

Esta producción deseante es grupal y singular a la vez, porque, como dice Deleuze:

*“...De cierta manera, todo es colectivo e individuado a la vez, pues cada relación de movimiento y de reposo, cada relación de velocidad y lentitud es perfectamente individuuable a cada instante, cada afecto es individuuable.”*²¹

*...“Cada individuo es un colectivo, cada individuo es una manada. Por otra parte, un individuo es un poder de ser afectado. Entonces, no se lo define ni por una forma, cualquiera sea, ni por un sujeto, cualquiera sea.”*²²

El TM, entonces:

es un dispositivo heterogéneo y móvil que utiliza múltiples recursos expresivos y de acción para propiciar nuevos agenciamientos, manteniendo algunas constantes y sedimentos estables que facilitan su utilidad en distintos ámbitos.

- alcanza sus objetivos artísticos y socio comunitarios a partir de ficciones teatrales perentorias, improvisadas y colectivas.
- promueve una ética de *pasiones alegres* (Spinoza), propiciando *encuentros* y composiciones corporales que aumenten grupalmente la *potencia de actuar* y, en consecuencia, estimulen acciones micro revolucionarias.
- encuentra su estética en un proceso creativo que, siguiendo a Calvino, propone levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad.²³

²¹ Deleuze, G: “Foucault. Los pliegues o el adentro del pensamiento.” Paidós, Bs.As. 1987.

²² Deleuze, G: “Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia”. Edit. Cactus, Bs.As. 2005.

²³ Calvino, Italo: “Seis propuestas para el próximo milenio”. Edit. Siruela; Madrid, 1998.

En arte ...“más allá de los de los objetos designados, más allá de las verdades inteligibles y formuladas –pero también más allá de las cadenas de asociación subjetivas y de las resurrecciones por semejanza o continuidad- hay las esencias que son alógicas o supralógicas.” (...) “Estas esencias superan tanto los estados de la subjetividad como las propiedades del objeto, constituyen la verdadera unidad del signo y el sentido.” “... las esencias se manifiestan en la obra de arte como una diferencia, la diferencia última y absoluta”²⁴

VII. Un desafío.

El equipo docente de una universidad me invitó hace un par de años, a organizar un taller para casi 100 estudiantes de arte. El desafío era sumar la plástica a nuestra actividad de TM, que habitualmente recurre (obviamente además del teatro) a la música y la literatura. Para poder incorporar al artista - un talentoso escultor y pintor que utilizó diversos materiales y objetos para improvisar su collage- tuvimos que ensayar varias veces, hasta encontrar formas fluidas y armónicas de componernos entre todos. Pergeñamos maneras de borrar los límites interdisciplinarios para evitar que cada expresión creativa quedara anclada en su propio territorio. Para nosotros el acontecimiento artístico es fronterizo; la plástica, la música y el teatro debían alterarse mutuamente. Nuestra producción literaria, en cambio, es personal y a posteriori;

²⁴ Deleuze, G: “Proust y los signos” Editora Nacional, Madrid; marzo de 2002

consiste en la elaboración de un texto completamente libre, por parte de cualquier persona que haya concurrido a la actividad y desee registrar por escrito sus resonancias.

Nos pusimos de acuerdo en que cada vez que comenzara un foco de creación en cualquier terreno –musical, plástico, teatral- los demás debían mezclarse con él para descentrarlo de su especificidad y provocar un devenir creativo. Esa es la filosofía, el ánimo, de nuestro TM y a eso hace referencia, precisamente, el término molecular.²⁵

Tuvimos necesidad de adecuarnos al ritmo de la plástica que, obviamente, es diferente al del teatro y la música. Para eso acordamos algunas pautas que nos permitieron armonizar los diferentes “tempos”.²⁶ En algunos momentos del taller, por ejemplo, los actores tuvieron que disminuir el ritmo de sus acciones, llegando a veces a la “cámara lenta”, para que el artista plástico tuviera tiempo de desplegar su arte. En otros momentos los actores reflejaron la plástica -y a la vez la alteraron- con sus gestos y posturas corporales, mientras el artista pintaba en paneles apoyados en las paredes. En otras secuencias el pintor se acopló al ritmo de las acciones escénicas, expresándose directamente en el cuerpo de los actores (modificando el vestuario, pintándolo o agregando accesorios). Como es habitual, la pintura y la acción repercutieron notablemente en la música, y otras veces fue la música la que generó un tiempo y un clima que alteró la producción plástica y teatral. Obviamente, todos estos cambios modificaron el argumento, además del ritmo y la duración de los actos y las escenas.

VIII. Los artistas son ciegos.

²⁵ El término hace referencia al permanente movimiento que tienen las moléculas de las sustancias y, además, a las mezclas que se producen a raíz de sus choques accidentales.

²⁶ Todas las producciones deseantes son grupales (aunque, obviamente, no todas las acciones de los grupos son creativas y revolucionarias). Por lo tanto, hasta las creaciones artísticas solitarias están en relación con agenciamientos colectivos y, a través de estos, con un cierto campo social histórico.

No llevé registro de las escenas del taller ni de los comentarios que surgieron en el sharing. Pero tampoco creo que hubieran servido en este artículo, en el que, espero, ya quedó claro que el sentido de los paisajes compartidos no se puede transmitir en unas fotografías.

Trascribo a continuación, en cambio, algunas ideas, recuerdos y encuentros que me deambularon en ocasión del evento. Y terminaré este artículo con un breve cuento, "Pasiones", que se me acercó días después, como el primer susurro entre los que aún siguen resonando.

Días antes del taller vi en la TV un programa en el que varios artistas plásticos y poetas hablaban sobre arte. No los conocía, no recuerdo sus nombres, pero anoté, de memoria, algunas frases:

La pintura es un mal mirar. Es dejar de ver las cosas del mundo, una ceguera...

Los artistas son ciegos, desarrollan formas de no mirar el mundo. Cegueras de ojos que no quieren ver más, formas de guardar la noche que, a su vez, generan música, porque los sonidos de la música son formas de guardar la extrañeza en el oído. Atrás de los ojos quizás se pueda ver la música de las imágenes, sus colores, sus formas. Ese cuadro que alguien mira y que quizás ya dejó de existir, ahora es música.

La poesía, la narrativa, son formas de mal decir. La metáfora, la paradoja, generan imágenes que son espacios simbólicos. Espacio simbólico es lo contrario a literalidad (que pretende que la cosa y la palabra se correspondan).

Litos: muerte. La literalidad es una forma de muerte.

La dramaturgia debe ser, entonces, otra forma de "mal decir" que obliga al actor a crear sus acciones, porque las que están escritas en el libreto no se pueden representar. Así se debe producir, además, un mal ver de los espectadores.

El mal decir del dramaturgo, el mal representar del actor y el mal ver del espectador provocan tartamudeos, espacios libres en los que se cuele lo que no está escrito no está representado ni está visto; así es el arte.

En la antigüedad, un *symbolon* era un objeto de cerámica que quebraba a la mitad alguien que tenía que alejarse de su tierra, de su amor, de su familia. Una de las mitades la conservaba el que se quedaba y la otra se la llevaba el viajero. El objetivo del ritual era claro: la unión se rompía con el alejamiento, con el tiempo y la distancia, pero se podía recomponer con el reencuentro.

Con los siglos la etimología se olvidó y la palabra símbolo fue adquiriendo otro sentido: el de una cosa que está en lugar de otra. ¿La palabra en lugar de la cosa? ¡Pero las piezas de cerámica separadas eran partes del mismo objeto; no estaba instalada *la falta!*

La escena que se dramatiza en una actividad de improvisación teatral no remite a otra escena ni está en el lugar de una ausencia que en cualquier momento puede presentarse a reclamar su lugar (como las gotas del rocío desplazadas por la palabra *perlas*). Pero tampoco reúne y restaura una unidad, por el contrario, dispersa y multiplica. Creo que es algo nuevo, inesperado: un acontecimiento.

Algunos creen que la escena que se dramatiza representa a otra escena que el protagonista jugó o jugará en “la realidad” de su vida. Pero la escena no es símbolo ni metáfora, es una producción presente y material de la vida real del protagonista, como cualquier otra. Por esa razón en Teatro Molecular creamos, entre todos, escenas que no necesitan obedecer al orden instituido por el discurso de la realidad; por el contrario: tienen la posibilidad de resistirlo.

Los discursos deben ser entendidos como prácticas discontinuas, dice Foucault, que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen. No existe debajo de ellas un solo y único discurso ilimitado, estructurado y continuo, reprimido o rechazado, no existe algo no dicho o impensado que hay que rescatar para poder articularlo o pensarlo finalmente.

“...no imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que le disponga a nuestro favor. Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad.” (...)²⁷

No se trata, entonces, de encontrar las supuestas representaciones que puede haber detrás de los discursos, sino de entender los discursos como series regulares y distintas de acontecimientos, lo cual implica introducir en la raíz del pensamiento, el azar, lo discontinuo y la materialidad:

Escribe Deleuze:

“... El acontecimiento no es lo que sucede (accidente), está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) Es lo que debe ser correspondido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede.”(...)

“No se puede decir nada más, nunca se ha dicho nada más: ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento, hacerse hijos de sus propios acontecimientos y, con ello,

²⁷ Foucault, M: “El orden del discurso”. Tusquets, Barcelona. 2002 p. 53.

renacer, volverse a dar un nacimiento, romper con su nacimiento de carne. Hijo de sus acontecimientos y no de sus obras, porque la misma obra no es producida sino por el hilo del acontecimiento."²⁸

Pasiones²⁹

Sólo pudimos sentir en la espalda el roce delicado de una rama de enredadera y escuchar un sonido fugaz, apenas audible, de pequeño animal que, al arrastrarse, le arranca un leve quejido a la tierra seca. Eso es todo lo que conseguimos esta vez. La próxima quizás nos moje la lluvia y hasta podamos oler un jazmín florido -ya no estará el invierno-. Pero eso tampoco es suficiente, porque para terminar con esta zozobra necesitamos algo firme y porfiado, algo potente, que vuelva fútiles y vanas nuestras humillantes precauciones de esclavos, temerosos de lo que puede esconderse detrás de cada cosa. Temerosos de lo que puedan robarle a nuestra pobreza si nos encuentran distraídos o cansados.

No sabemos cuándo será el momento de volver a encontrarnos en secreto, como conspiradores, porque lo que esperamos -aunque inevitable- es vago, es como decir que pronto va a llover o que florecerán los jazmines. Debemos estar atentos, porque en algún momento del próximo mes, o año, pasará por la floresta esa cosa que ahora es definitivamente ajena a nosotros; esa que no es *la luna que ilumina la noche* (ya no queremos palabras, sino cosas reales, duras como el agua de vida). Sabemos que ella va a atravesar la espesura, despreocupada ante cualquier presencia que no sea la suya. Y también sabemos que no debemos nombrarla, que sólo va a agitar la vegetación, disimulada con la niebla de la noche o con el cielo de lluvia -si es que llueve- para que no se pueda decir después que *pasó cargando una cruz, con sangre en las manos y en la frente*.

²⁸ Gilles Deleuze: "Lógica del sentido". Ed. Paidós. Barcelona, 1989

²⁹ Este cuento fue publicado en el periódico "Campo Grupal", en la columna "Medias Tintas". No.140, diciembre 2011.

Debemos todavía esperar en la espesura hasta escuchar un tintineo de alegría, unas risas, entonces vamos a mezclarnos íntimamente y será fácil romper estas pesadas cadenas de tristeza que forjamos con las palabras. Ya nadie podrá decir si somos pocos o muchos, si tenemos las manos como garras o como flores o si nuestros ojos parecen brasas o lagos. Nunca volveremos a creer que *en el principio fue el verbo* ni que *su espíritu se reflejaba sobre la superficie de las aguas*, porque sabremos que los demás no son sólo imágenes en la superficie de los espejos, o de las palabras.