

memorias de la noche 3

<http://proyecto3.info>



memorias de la noche 3

<http://proyecto3.info>

memorias

glosario de algunas palabras trampa para pensar el gesto teatral contemporáneo

Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével

No es casual que el teatro hoy en día sea sin fábula nueva, sin *muthos*, por haber agotado la fábula total (Wagner o Claudel), la fábula moderna (Brecht), la fábula del fin de las fábulas (Beckett). El telón cayó sobre el escenario metafísico, sobre la metafísica como escenario de la (re)presentación.

Pero lo que se *juega* ahora de otra manera, y sobre un teatro del mundo que algunos se equivocan al tomar por una vasta pantalla de simulación, y otros (en el fondo, los mismos) por un escenario de “desencantamiento”, lo que se juega en formidables derivas y crujidos de todos los continentes es de nuevo el envío de una afirmación del exceso absoluto del sentido. Sublime y grotesco, atroz e irrisorio, todavía, seguramente, pero también ya, de nuevo, más allá de esos juicios, más allá de esas asignaciones de sentidos del sentido. No es que haya que aceptar todo: pero la resistencia frente a lo inaceptable debe ella misma proceder de otro sentido. La afirmación desnuda, aún más aguda y exigente, del sentido del mundo como mundo.

Jean-Luc Nancy, *El Sentido del mundo*.

Lo vivido no quiere decir las cualidades sensibles sino “lo intensivo”. Siento que... quiere decir que algo está pasando en mi, que vivo en la intensidad, y la intensidad no es la misma cosa que las cualidades sensibles, incluso es del todo diferente.

Gilles Deleuze, *La Isla desierta*.

Creo más bien que estamos en un momento en el que emergen cosas nuevas y que no disponemos (todavía) de las herramientas conceptuales que nos permitirían pensarlas y que los instrumentos tradicionales ya no son operativos.

Myriam Revault d'Allones, *La Asamblea teatral*.

Esperar solo en el aire inquieto, esperar que empiece, esperar que haya otra cosa que sí mismo... ⁶ Podría ser eso el evento teatral. Pero he aquí un problema: si reemplazamos la palabra “teatro” por la palabra “televisión” –en eso pensábamos hace poco–, todo se vuelve muy triste. Escucha, esto es la tele... *Deja de pensar que sabes; deja de decir, de proclamar, de ulular en la muchedumbre; hazte pequeño, estúpido, deja de vivir, deja de tener ganas y todo irá bien; todo irá mejor; podrás por fin comprar un coche; tendrás por fin estas ganas insidiosas de coche café de cristal que se rompe y mueres. Y se acabó...*

Hoy en día, en el país de las lenguas, la confusión es tal que ya no se sabe bien si conviene hablar o callarse. Lo que sí se sabe, es que si hablamos, hablamos en medio de la negación de la palabra, y que si nos callamos, nos arriesgamos a abandonar la batalla a los que hablan... Lo que también sabemos, es que las palabras que se mantenían amablemente atrás de las cosas ahora nos preceden: se parecen a los pájaros de la película de Alfred Hitchcock que se amontonan atrás de nosotros como gordas nubes atómicas.

Para los que no han renunciado hay dos actitudes posibles: una palabra del no, derecha y tendida, que dibuja un frente de rechazo (es por ejemplo Guy Debord) y una palabra del sí, torpe y relajada (Franz Kafka, John Cage o Robert Walser...) que hace oír lo que se derrama debajo de las palabras de manera alegre: una contestación irrevocable, pero sin queja, del mundo tal y como va.

Sin embargo, si queremos re-asir el uso e incluso la inocencia de algunos conceptos para pensar el teatro actual y sus realidades múltiples, casi necesitamos de un nuevo léxico: espectáculo, eficacia, comunidad, sentido, resistencia... hay que sacar estas nociones del estanque donde forcejean (caídas en redes que las fijan) y volver a ponerlas en juego. Porque, tal vez, dibujan ellas los contornos de una obra inmensa: taladrar el muro del falso discurso mediático y formular con sencillez una palabra concreta, precisa y – ante todo– no totalitaria...

Theorein significa contemplar, en griego antiguo –*thea* désigna a la vez la mirada y el espectáculo que se mira. Si el objetivo de la teoría es conceptuar

⁶ Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953. p. 35.

lo *existente* y éste cambia, y cambia tanto que además no es inmutable sino en constante modificación, importa adaptar la teoría (la mirada) a los cambios ocurridos –incluso ocurriendo ahora mismo. Si el existente se modifica, importa que cambie también la mirada para ver, así como el concepto para nombrar. En el caso contrario, se pierde toda capacidad de observación y todo real contacto con lo que acontece. Abrir la teoría equivale entonces a desplazar la mirada y buscar las palabras adecuadas para describir y comprender lo que tenemos presentemente a la vista, para cambiarlo también.

Representar

El teatro ya no tendría como especificidad la de *representar* una *historia*. He aquí el impulso de nuestro ejercicio de pensamiento. Ya no hay necesariamente una fábula dramática representando personajes en conflicto. ¿Donde están la historia y su representación cuando *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* comienza así?: “Me jode que los padres lleven a los niños a restaurantes / y que los hijos de puta de sus niños dejen en el plato la comida casi sin tocar. / Se la meten en la boca, juegan y la escupen otra vez en el plato”. Es una manera de empezar muy diferente de las primeras líneas del *Desenlace imprevisto* de Marivaux:

La escena es en la casa de campo del Señor Argante, en las cercanías de París.

Dorante, *apenado*. – Estoy desesperado, mi pobre maestro Pedro: no sé que hacer.

Maestro Pedro. – ¡Eh! carray, ¡déjelo pue! Su lamentico me corrompe toda la buena humor.

Dorante. – ¿Qué quieres? Amo a la Señorita Argante más de lo que nunca he amado: me veo en la víspera de perderla, ¿y no quieres que me sienta afligido?⁷

El segundo ejemplo participa del conflicto; el drama está animado por un *telos*: tiene una meta, un punto de llegada, un desenlace –aquí imprevisto: una fiesta en honor de la Señorita... Y es precisamente lo que ya no tiene lugar en el primer ejemplo y en un gran número de puestas en escena contemporáneas.

⁷ Marivaux, *Le dénouement imprévu* in Théâtre complet, Paris, Gallimard (Pléiade), 1949. p. 399.

En otros términos, la necesidad de la representación de una historia sobre el escenario se disuelve, al mismo tiempo que se desploma considerablemente la idea de Historia como proceso unitario. Es en este sentido que entendemos el “fin de la historia” en el teatro. El gesto teatral contemporáneo es ahora una experiencia específica de la presencia: apuesta que la co-presencia física basta para provocar el evento. Se opera entonces un cambio paradigmático, una inflexión de perspectiva. Aparece un teatro del presentar: un escenario para lo que tiene lugar aquí y ahora, bajo nuestra mirada.

Si *re-presentar* consiste en figurar lo que (cosas y/o seres) no está presente, la representación es exactamente el acto de reconducción de lo diverso hacia lo idéntico y por ende lo intercambiable. Lo que se representa de la vida entra forzosamente en la ley del valer por. Si se dispone en el escenario un trozo de cartón pintado destinado a representar un árbol, podemos decir del primero (el árbol pintado) que vale por el segundo (el árbol real): uno es intercambiable con otro. Así, al reproducir exactamente el mecanismo de sustitución (esto por aquello), la representación parece autorizada para omitir la vida y su pluralidad. La enmarca en un cuadro monovalente. El proceso lenitivo que opera en las series televisivas es aquí ejemplar: la representación se vuelve una maravillosa herramienta de represión. La vida tiene que ser abatida sobre un eje único: ser intercambiable con... No existe más que el valer por... Todo lo demás estorba.

Espectáculo

En el enredo del mundo, los frentes no pasan entre lo que es la cultura y lo que no es, entre lo que es el teatro y lo que no es; pasan en medio de la cultura, del teatro –tanto que la palabra espectáculo puede revestir formas opuestas: evocará a la vez un recuerdo teatral y las formas de alienación de la vida cotidiana. En un periódico italiano de izquierda como la *Repubblica*, la rúbrica *Spettacoli e televisione* mezcla indiferentemente una crítica teatral, una película hollywoodense y el programa de televisión de la noche. Es poco decir que se procura aquí, conscientemente o no, fundir la práctica escénica con las

formas de entretenimiento del mundo actual. Se recuerdan estas palabras de Guy Debord en cuanto a la *Sociedad del Espectáculo*:

Toda la vida de las sociedades en las cuales reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Bajo todas sus formas peculiares, información o propaganda, publicación o consumo directo de divertimientos, el espectáculo constituye *el modelo* presente de la vida socialmente dominante.⁸

Por una parte, se *espectaculariza* la venta, el consumo; por otra, cualquier componente de nuestra vida –incluido el teatro– debe participar de una u otra de estas dos actividades: se vende o se consume. En el seno de la sociedad del Espectáculo, el montaje teatral es una mercancía que circula como cualquier otra mercancía. Y las leyes que rigen su circulación se van volviendo las de la búsqueda de la ganancia más grande. El Espectáculo moderno es en realidad el reino autocrático de la economía irresponsable, con nuevas técnicas para gobernar mercantilmente: estamos inmersos en la falsificación, es decir la transformación del mundo en mercancía.

Raras veces la humanidad habrá tenido en sus manos medios tan importantes para imponer sus estereotipos. Estamos cegados por lo que no hemos visto realmente (alguien lo grabó y editó antes), ensordecidos por lo que no hemos oído realmente (idem) y expuestos sobre la totalidad de nuestros cuerpos. ¿Cómo hacer para extraer nuestras prácticas teatrales de esa confusión? ¿Cómo hacer para el teatro vuelva visible y no nos ciegue? ¿Cómo ver de otra manera (teatro, teoría... misma etimología) *hasta perderse la vista*?

En una época en la que nuestra visión del mundo se volvió teleobjetiva, ¿cómo resistir eficazmente a la repentina desrealización de un mundo donde todo está visto –ya visto e instantáneamente olvidado? Ahora el arte no vuelve visible sino ciego. En cuanto a la cultura de masas del siglo del ilusionismo audiovisual, vuelve sordo y mudo frente a cualquier contestación herética de su conformismo... Hoy en día, la fuerza está no en cerrar los ojos sino en bajarlos, no por timidez sino, al contrario, por valor para mirar de

⁸ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, 1992, Gallimard. p. 15. Fin de la cita: "Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha vuelto visible."

frente este soporte-superficie cuyo límite a ras de piso está visiblemente por debajo de nosotros, en el humus de un estatismo que nos lleva desde la noche de los tiempos.⁹

Cerramos los ojos para ya no ver o bien bajamos la vista para no ver tanto (o para no ser visto viendo). La ausencia de lugar para no ser visto se acompaña de una ausencia de lugares para ver. El teatro –al ser el lugar desde dónde se ve (*teatron*, las gradas)– no es otra forma del espectáculo mercantil o una forma otra de espectáculo; es, simple y sencillamente, lo otro del espectáculo televisual, su alteridad. Donde el espectáculo televisual o mediático hace zoom, fade in, fade out, en fin impide ver, el teatro se aleja, entrecruza, asocia, busca lomas para escuchar el mundo. Estar en el teatro, ¿no será de alguna manera, aceptar ver y ser visto viendo, estando viendo más, estando viviendo más?

La eficacia

Son, primero, las técnicas las que obedecen perfectamente al principio de optimización. Al aumento del *output* (mercancías obtenidas) debe responder la disminución del *input* (energía gastada para obtenerlas). Se trata de puestas en relación cuya pertinencia es la *eficiencia*. Una maniobra técnica es buena cuando logra mejor resultado (con la misma inversión) o cuando gasta menos (con el mismo resultado) que otra. En fin, la eficacia arrastra vapores de rentabilidad.

Pero, cuando vemos *Crescita XII* de Romeo Castellucci en Avignon, en julio de 2005, es difícil no hablar de eficacia: un dispositivo teatral mínimo (una caja blanca, un niño que juega al balón durante siete minutos, luego un oscuro total de ocho minutos con zumbido ensordecedor y un fuerte soplo de aire sobre las tres hileras de butacas) para un efecto máximo... ¡El impacto afectivo es enorme!

¿Se puede pensar en una suerte de eficacia por afectos, una eficacia libidinal propia a la puesta en movimiento interna (“vi la guerra” al ver *Crescita XII* dirá una, “vi Auschwitz” dirá otro) que opera durante el acto teatral? ¿Cómo

⁹ Paul Virilio, *L'Art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005. Collage de citas.

enfocar la intensificación energética como un criterio de eficacia pero no de eficiencia? ¿Cómo dar todo su lugar –es decir su importancia– al *afecto-efecto*?

¿Se tendrá que distinguir entre una relación *input / output* cerrada o más bien re-abatida sobre el eje del intercambio (el valer por del Espectáculo), y un dispositivo cuyas conexiones son múltiples y que abren la emoción tanto como el pensamiento? En un caso, el impacto producido se despliega dentro de un marco ideológico (todos seremos más felices con una lata de Coca Cola) y la relación es única y predefinida: cuánto dinero en la entrada, cuánto en la salida, su criterio es la ganancia. Es como cazar: *Uno* espanta al animal y lo reabate sobre un sendero ya conocido y preparado donde será más fácil matarlo. En el otro caso, lo que *uno* siente no está reterritorializado por un *Uno*; no se reconduce la experiencia vivida hacia el cuadro mayoritario; no se aplasta sobre el eje único. Y, en este segundo caso, no hay un solo tipo de relación para medir la eficacia sino varios. No es: viento de 50 Km./h = imagen de la guerra. Es más bien: viento + oscuro + desayuno antes de la función + vecina asustada + De hecho, ni es la guerra sino las guerras, los campos, los oscuros, las noches, los terrores, los niños, los gigantes, los elefantes, las invasiones, los agujeros, los silencios, los muertos, los paisajes múltiples... bueno, entre otros.

Resistencia (3)

Los que más aman el mundo suelen ser los que más lo critican porque ya sólo quieren cambiarlo. La dificultad del combate viene del hecho de que un gran número de hombres, agotados o miedosos, creyeron que bastaba con desertar del campo de batalla para que termine la guerra. Obviamente, no fue así. Asistimos a la aplastadora victoria de un sistema único que parece decidir sobre todo: el sistema político-económico neoliberal.

¿Todavía es nuestra preocupación liquidar el mundo cuando todas las fuerzas del orden económico, social y político parecen trabajar para acabar con él? La negación cambió de campo y uno avanza ahora con la extraña sensación que algunos se emplean en cambiar la vida de una manera que puede hacer temblar a los poetas y los soñadores. En muchas ocasiones, la

izquierda europea se encuentra en el campo un poco retro de los que limitan el derrumbe –la izquierda latinoamericana tiene todo por hacer, el desastre por allí ya tuvo lugar.

Lo que amamos en la vida son los acontecimientos que nos dan la impresión de que se eleva la idea que nos hacíamos de una aventura humana digna de este nombre. Todo lo demás nos aburre. Lo que podemos amar del teatro es lo que nos hace salir de nosotros mismos (de nuestra condición individual de consumidor) y mirarnos queriéndonos –ya basta con denunciar y se hace en vano cuando todo denuncia al hombre. Algunas obras que denuncian al ser humano pueden hoy en día contribuir e incluso participar en su delación generalizada. Conviene hacer entender un rechazo irrevocable pero sin queja hacia el mundo tal y como va.

¿Cómo tomar en serio nuestra petición de ligereza sin olvidar el mundo? ¿Cómo hacer para que los espectadores salgan de sí mismos no tanto para desaparecer sino para (re)constituirse con otros? ¿Cómo tejer alianzas? ¿Hace falta tomar prestados al sistema roles y códigos para luego subvertirlos introduciendo ligeras variaciones, pequeños desequilibrios, para poco a poco hacerlo huir? O bien ¿hay que estar en otro lugar, más allá todavía del rechazo?

Rechazo y ligereza. Aquí el teatro podría, al tomar conciencia de su impotencia, tomar conciencia de una potencia infinita –tal Bartelby en el cuento de Melville quien a su superior contesta de forma invariable: *I would prefer not to...* Prefiero no participar del mundo tal y como va. Y si el teatro *would prefer not to...*

Tal vez el teatro tiene como tarea elaborar un material que conjugue fuerzas de otredad. Porque la apertura “se manifiesta en el momento en el que la experiencia de gratuidad de la vida vuelve al hombre de repente capaz de tomar consigo celos, violencia y mentira y suscita en él la aptitud misteriosa de transformar la vida recibida en don de su propia vida”¹⁰. Aquello implica tomar en serio la vida como dada y, de allí, como don. La revelación del mundo como creación (recibir el universo como creación es recibirlo como don) culmina finalmente en el descanso sabático para todos: “el descubrimiento, siempre

¹⁰ Christoph Theobald, *La Révélation*, Paris, Atelier/Ouvrières, 2001. p. 201.

nuevo, de la belleza del mundo y la apertura artística, en ella, de fuentes insospechadas de regeneración, nos acercan de este cumplimiento”¹¹. ¿Cómo entonces pensar el teatro como reposo sabático, como lugar para sentir que la iniciativa es iniciada? ¿Cómo pensar una función de apertura del teatro sobre el don y ya no sobre lo dado? ¿Cómo entender que el teatro repite algo del misterio de nuestra apertura al mundo? ¿Cómo puede el teatro producir deseo de vivir y por ende cambiar este mundo-mierda que es el nuestro? ¿Cómo puede el teatro devenir el lugar de esta afectación de la vida humana por ella misma y con otros sin nada *en-común*?

Comunidad

La asamblea teatral se instituía en lugar de la asamblea política representativa. Era pues una suerte de asamblea política no representativa. Aquello era la idea política del teatro: reunir a los miembros de la comunidad e invitarles a sentarse en un espacio de juego –es decir de movimientos– con el fin de abrir el espacio ciudadano a otra cosa que sí mismo. ¿Se trataba ya de producir otra cosa que lo *en-común*? Quién sabe...

Lo que sí podemos decir es que la comunidad ya no tiene los rasgos de la asamblea de ciudadanos. Desde cierta perspectiva, la de su ciudadanía común, está incluso completamente desobrada. Pero puede hacer uso libre de su desobramiento. Porque es en el desobramiento (no hay nada que sea *en-común*, o sea común) donde cada uno puede exponer e inaugurar algo inédito, singular, *lincular*, loco (otra vez: oscuro, niño, gigante, elefante, invasión, agujero, sexo, muerte, paisaje, deseo). Cuando logramos deshacernos de la ilusión de lo *en-común* que el Espectáculo instala, comenzamos a poder vivir juntos.

Desde entonces, la comunidad desobrada no se constituye a partir de elementos similares sino por el contacto *comunitario* de singularidades inconexas. En este sentido, ya no hay comunidad sino más bien zonas de entrelaces compartidos. Fuera del Espectáculo, sólo está en común el hecho de estar aquí y ahora juntos. Lo demás, todo lo demás, consiste en el

¹¹ Christoph Theobald, *La Révélation*, Paris, Atelier/Ouvrières, 2001. p. 211.

entrecruce de peculiaridades. Lo que nos acerca es lo que nos diferencia.

Así, cuando hoy en día decimos “comunidad”, no tenemos que figurarnos un grupo de gente que tiene el número máximo de puntos en común. Eso, al nivel local, se llama comunitarismo y, al nivel global, neoliberalismo. La comunidad como la quisiéramos pensar, es el entrecruce de personas únicas con lo más mínimo en común (casi nada).

Cuando éramos niños, aprovechábamos el domingo, mientras los papás dormían todavía, para convertir la sala en un inmenso terreno de juego. Jugábamos con objetos de plástico, nuestras historias eran una sobre-posición de líneas, de capas, de posibles, de casualidades, a veces vaquero, a veces policiaco, comedia, romance familiar, tragedia sangrienta o farsa grotesca... Frotamiento de épocas, de lugares, de partes de nosotros. Nunca más que en estos momentos, el mundo fue tan enredado. El juego no parecía tener otro propósito que prolongarse al infinito. Ni siquiera las actividades de cada uno eran exactamente las mismas. Nuestro *en-común* era la coincidencia en el tiempo y en el lugar de estas actividades singulares y singularmente híbridas así como los espacios entre ellas.

Estar juntos sin estar en lo en común es permitir una estimulación dionisiaca (Nietzsche) de los demás y de sí. No es nada grave que la comunidad esté interrumpida. Es más bien una oportunidad. Lo que sí es preocupante es la interrupción del deseo. Y hay que entender que la depresión del mundo urbano occidental (eso incluye a las grandes ciudades mexicanas, por ejemplo) es la implacable consecuencia del Espectáculo común de lo que supuestamente tendríamos en común... Deja creer que hay tal... Pero, repetimos: una comunidad sin *en-común* (o sea que no cree en Coca Cola), es una comunidad que sólo tiene en común el hecho de estar aquí y ahora. Porque el verdadero *en-común* de la comunidad sin en común es el hueco, el agujero. Es una comunidad de fe (de confianza para los lectores a quienes el primer término asusta) que sólo se comprende a ella misma en referencia a una realidad que no contiene pero que está en ella, en los intersticios entre las singularidades que la componen: hay algo de verticalidad en esta inmanencia.

De la misma forma, hay trabajo común a la sala y al escenario sólo en el presente. O bien sólo hay algo en común en la medida en que trabajan

espectadores y actores, solos o por pequeños grupos (la composición varía; volví a agarrar la mano de mi bonita vecina), al mismo tiempo. Y todo ocurre como si esta comunidad desobrada y sin en-común respondiera a una tremenda invitación: recomponer de otra manera, es decir desde su desobramiento (o su Espectáculo que la desobra), los deseos. Finalmente, nos queda por inventar “la inscripción de nuestra resistencia infinita”¹² a nuestro propio desobramiento. No hay otro propósito en nuestros entrecruzamientos, no hay otro sentido tampoco.

Sentido

¿Cómo el evento teatral hace *sentido*? Si hay creación de mundo y por ende de sentido durante el acto teatral, es precisamente a partir de una actividad de los sentidos de cada espectador. Y que sea a partir de cada uno y ya no de una instancia ubicada arriba y todo poderosa (el Uno sintetizador) no equivale a la privación de algo. *No hay sentido antes de este despertar de los sentidos*. El teatro que presenta tiende a subrayar la sensibilidad y la sensualidad del sentido. Despertar los sentidos porque el sentido es ahora el movimiento de su venida (de su entrada en aparición) su ad-venir.

Hay que subrayar luego que, por una parte, el sensualismo no destruye la empresa significativa, y, por otra, que esta empresa significativa sólo tiene posibilidad de operar a partir (después) de la actividad sensual. *Al contrario*, si se afirma de entrada, obliga al teatro a deshacerse de un buen número de los posibles que, hoy en día, lo componen. Insistir sobre los sentidos conduce a reconocer que es porque el espectador está afectado que *desea* sentido. Al origen del sentido hay un *querer dar un sentido*. El dar sentido es siempre más que atribuir una significación predeterminada. Consiste más bien en dar una orientación al movimiento, a la acción, a la *praxis*. Dar sentido es pensar el acto teatral como una ocasión para efectuar esta operación. Porque el sentido de la existencia no está dado de antemano; se trata de darlo ahora, en este lugar y de habitar así el espacio abierto del presente:

¹² Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1999. p. 198.

Es volver la vida viable y envidiable al inscribir este sentido en un juego de relaciones individuales y colectivas; y eso sin que un día el enigma este resuelto, el descanso definitivo alcanzado o el deseo apaciguado.¹³

Porque, dar sentido a su vida implica comprometerse totalmente en un acto que orienta la vida. Dar sentido es volver a habitar la apertura siempre más radical de lo real. Y la reflexión se puede extender en cuanto al verbo: es *dar* porque el sentido ya no se tiene ni se detiene. En suma, hay que cambiar el sentido del sentido, y pasar del *tener* al *estar*. He aquí la transformación: una *praxis*, no una *poiesis*, la acción que efectúa el agente, ya no la obra que resulta de ella. Si el mundo ya no tiene sentido es porque se volvió el sentido. Estar en el mundo es estar tomado en el sentido antes de toda significación.

Dar sentido es crear vínculo, es producir la “y”, la *ilación*, el entre dos imágenes en una película de Jean-Luc Godard. La pregunta que plantea el cineasta es la siguiente: ¿cómo pasar de una imagen a otra? Y es donde puede surgir el deseo –ya no para acercar singularidades, tampoco para fundirlas, aún menos para rellenar el espacio entre ellas sino, sencillamente y literalmente, para *querer* y amar su diferencia... En *Nombre Carmen*, se escucha: “¡Lárgate! ¡Atráeme!”. De esta naturaleza es la relación entre dos cuerpos deseantes como entre dos imágenes. ¿Cómo producir un vínculo entre dos singularidades (pasar de una imagen a otra)? La respuesta consiste en otra pregunta: ¿cómo mantener la distancia? ¿Cómo producir distancia? ¿Cómo hacer para que surja una tercera imagen? ¿Cómo vincular para construir intersticio? ¿Cómo estar raptado por el entrecruce sin estar atado por el encuentro?

El sentido hila pero lo que hila es un intersticio abierto: un vínculo inédito pero presente y sin embargo que es más que el estricto presente (en tanto que conjunto de presencias). Es el dar en su relación con el abrir. El sentido es una extasía en el presente. Lo que prima es la impresión de una realidad más profunda (y no más elevada) que se despliega desde el intersticio en dimensiones insospechadas antes de este momento de la apertura. Es pues la profundidad y la radicalidad, es decir la contundencia, del intersticio que conduce a la constitución del sentido. Dar sentido es conectar fuerzas:

¹³ Christoph Theobald, *La Révélation*, Paris, Atelier/Ouvrières, 2001. pp. 50-51.

experimentar y pensar las fuerzas que surgen desde el intersticio entre dos singularidades.

El colectivo Proyecto 3 publica los textos que acompañaron a la Tercera Noche de Teatro (octubre 2007 - febrero 2008): un libro con entradas múltiples que no necesitan de un orden predeterminado para ser leídas, un libro no-sistema que vuelve imposible la síntesis de los enfoques pero deseables sus entrecruces. Se trata de que se desplacen y diversifiquen los marcos conceptuales de tal manera que sea posible pensar la multiplicidad de propuestas artísticas anhelada: ¿cómo hablar del teatro sin las invariabilidades u homogeneidades que lo vuelven aburrido porque aplanan la singularidad de cada percepción? Y al revés: ¿en qué medida esas otras palabras desplazan tanto las prácticas como las percepciones y ayudan a que ambas sean más diversas? En fin, una escritura por acumulación, proliferación y superposición, más que por suma o sustracción.



Este proyecto se realiza con el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el año 2007.



*Casa Refugio
Citlaltépetl*