

Teatro poshistórico y conflicto

Artículo de reflexión

DOI:<https://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2017.1.a07>

SECCIÓN
CENTRAL



Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / caraqueoso@yahoo.com /
Colombia

Estudiante de Doctorado en Artes. Dirige el grupo Vendimia Teatro. Docente de planta de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

Realicé mi primer planteamiento sobre el “Teatro poshistórico” en la revista indexada sobre investigaciones en el campo del arte, Calle14, en el volumen 5, número 6 de junio del 2011. En esa oportunidad, a partir de los planteamientos de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático y de Vilém Flusser, sobre pós-história, argumenté que en la contemporaneidad era posible relacionar un teatro, que si bien no iba contra la historia, ni era una oposición a esta, sí podía sustraer su condición de elementos y acontecimientos paralelos, o por lo menos no referenciados en las historias oficiales:

Intentando darle una posibilidad diferente a la dramaturgia es que hablamos de un teatro poshistórico como un teatro que resulta y es consecuencia de lo histórico, deriva de él; por lo tanto, no es una negación o un rechazo de la historia. Podríamos decir que el teatro poshistórico es el resultado de nuestra era, una era que se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento del ser humano, como en la configuración de la cultura. Estos cambios inciden en la economía y la política y, por supuesto, en el arte y el teatro. Por eso, si hablamos de un teatro posdramático y poshistórico, debemos incluirlo en los marcos teóricos del teatro posmoderno ¹.

Lo que es fascinante en el universo teórico es que un planteamiento nos lleva a otras referencias y sobre todo a otras preguntas: ¿Podemos reconocer un teatro posmoderno en nuestro país y en nuestros contextos latinoamericanos?, ¿nos tomamos en serio las teorías del teatro posmoderno que cuestiona las historias oficiales, las narrativas absolutamente racionales y las fábulas unilineales? El teatro posmoderno, como lo plantea Lehmann y como se ha desarrollado en la actualidad, no sigue secuencialmente después del teatro moderno, como el teatro poshistórico no es una progresión del teatro histórico, pues esto sería admitir que existe un ascenso histórico amparado en sucesos universales que se repiten más o menos iguales en diferentes lugares y épocas.

Si bien en el teatro hay temas afines en diversas épocas y lugares como por ejemplo el amor, la muerte, la guerra, la relación con los dioses, la incertidumbre frente al futuro, y sus diferentes posibilidades; también es cierto que cada cultura, cada comunidad y cada sociedad los asume a su manera y en su estilo original, como también es cierto, por ejemplo, que de las obras que consideramos universales, en cada país, en cada ciudad, en cada grupo, se realizan puestas en escena de acuerdo con contextos culturales, sociales, particulares, e incluso personales.

1 En la revista Calle14 volumen 5 Número 6 realicé por primera vez el planteamiento del teatro poshistórico (<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/2913/4256>). Trabajé este concepto durante algunos años y volví a publicarlo en la revista Mimesis del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Guadalajara, año 3 número 5 de junio de 2013. Finalmente, la Universidad Distrital recopiló el planteamiento sobre el tema y lo publicó con ejemplos dramaturgicos e imágenes en el libro: Dramaturgia en diferencia, a finales del 2013.

¿Pero cómo se comenzó a hacer visible la teoría de lo poshistórico? En la arquitectura es más aproximado hablar de un inicio de la posmodernidad y todo ello tiene que ver con el momento en el que se derrumban los edificios y construcciones que eran el modelo para seguir en la modernidad. No ocurre lo mismo con otras manifestaciones estéticas, por ejemplo no es fácil hablar de un inicio del teatro posmoderno. Hans-Thies Lehmann publicó por primera vez su texto Teatro posdramático en 1999 y solo hasta el 2013 hizo su aparición en español. Por su parte, Vilém Flusser hizo sus planteamientos sobre la pos-historia en la década de los ochenta, pero solo fueron publicados en portugués (aún no existe una versión en español), hasta el 2011, veinte años después de su muerte. Flusser básicamente planteó que el avance descontrolado de las tecnologías y en especial de la telemática y la microelectrónica, pilares del capitalismo avanzado, han modificado el curso de la historia y no permiten una secuencialidad evolutiva y coherente. En palabras de Flusser:

E não é que os menos desenvolvidos entre nós careçam da consciência pós-histórica, da consciência da manipulação, objetivamente: são, eles vítimas de tal manipulação mais acentuadamente ainda, que os desenvolvidos. A engrenagem sincronizada de pré-história, história e Pós-história, que que caracterizam a atualidade, vai triturando a vivência, o pensamento, e o comportamento de todos, Daí sermos desorientados todos ².

Este planteamiento que podríamos traducir de la siguiente manera:

Y no es que los menos preparados entre nosotros están en necesidad de la conciencia después de la histórica o la manipulación de la conciencia de manera objetiva. Son víctimas de una manipulación racionalmente objetiva, que se desarrolla constantemente. Hay un engranaje sincronizado de la prehistoria, la historia y la post-historia, que caracteriza el momento actual, y va en detrimento de la experiencia, de la vivencia y de todo el comportamiento colectivo, y por lo tanto nos desorienta a todos.

Como es lógico, las teorías de Flusser están planteadas desde la filosofía y se dirigen a analizar el comportamiento y el pensamiento de ciertos sectores de la población europea, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, que es el momento en el cual considera que ya la sociedad está empeñada en el control del individuo y de la persona, a partir de los medios de comunicación. Y es allí donde plasmo la relación con el teatro, pues considero que si bien nos habla desde la relación filosofía comunicación, también es cierto que podemos plantearnos la pregunta sobre el papel que ejerce en la actualidad la relación arte-comunicación y que como es también natural

2 En sus veinte instantáneas sobre la poshistoria, Vilém Flusser, al final de su libro (página 187), hace este tipo de planteamiento que son los que me llevan a pensar que sus teorías pueden ser aplicadas al teatro y a otras formas estéticas.

podemos implementar este análisis a la relación teatro-comunicación.

Por lo tanto, no es descabellado pensar que una teoría del teatro poshistórico es consecuente con este planteamiento; sin embargo, se hace necesario profundizar en este marco teórico, ya que si bien permite analizar desde esta óptica varios fenómenos teatrales, existen otras manifestaciones escénicas que se justifican desde otras teorías y que incluso pueden estar en contravía. Lo importante es que ya existen unos pilares sobre los que se puede argumentar y uno de ellos está relacionado con las nuevas miradas del cuerpo y del papel que juega en la contemporaneidad, tanto en el ámbito social, cultural como artístico.

Del cuerpo pos humano al cuerpo poshistórico t2
Se puede plantear que solo vamos a observar aquellas tendencias del arte, que utilizan esencialmente el cuerpo en sus manifestaciones, pero podría ser más interesante analizar las intervenciones que los artistas realizan con y en su propio cuerpo; alternativas, visuales, sensoriales y emotivas y que incluso conducen a la transgresión de lo social y en algunos casos a la transformación morfológica y de los sistemas óseos, musculares y de la misma piel, lo que conlleva rupturas epistemológicas y pragmáticas que nos conducen a repensar sobre el uso y manejo del cuerpo en la escena.

Aunque en todas las actividades humanas el cuerpo es el eje de nuestra relación con la sociedad, con el mundo y con el universo, es en las artes escénicas donde ninguna otra realidad es tan concreta como aquella que se manifiesta con nuestra corporalidad, ya que sentimos, expresamos, comunicamos, ofrecemos y deseamos, y es el cuerpo el medio de percepción y de manifestación que nos abre las posibilidades hacia la creatividad y por lo tanto se convierte en un objeto de construcciones simbólicas, significados y contradicciones, tanto individuales como colectivas.

Sin embargo, el cuerpo puede ser moldeado social y culturalmente, y posee una historia, que puede ser interpretada desde diversas perspectivas y puntos de vista y que de alguna manera define las relaciones entre los humanos y de estos con la naturaleza. De ello deriva su importancia, tanto política como social e incluso económica.

Según Blanca Gutiérrez Galindo, en el prólogo que le hace al libro *El cuerpo post-humano*:

El cuerpo es también una fórmula inestable, esquivada, lugar en el que se despliegan simbólicamente desafíos culturales. Sus posibilidades lingüísticas y semióticas, han sido exploradas por grupos y movimientos sociales que, contestando su sometimiento a los códigos normalizadores del poder disciplinario, han buscado

potenciar su dimensión política³.

La idea de lo pos-humano puede significar el universo de posibilidades que la tecnología ofrece al cuerpo en la contemporaneidad, donde puede llegar a convertirse en un objeto de diseño, o en una estructura susceptible de ser controlada y modificada tecnológicamente, dando lugar a una de las pretensiones más ansiadas por la posmodernidad, y la de ejercer sobre el cuerpo un control absoluto.

Aquí tendría lugar una de nuestras inquietudes fundamentales: ¿hasta dónde el arte y específicamente las artes escénicas contribuyen a la proliferación del control del cuerpo por parte de la tecnología, o hasta dónde plantea otras alternativas e inicia otras búsquedas que le permitan ampliar su universo expresivo, simbólico y creativo?

En un sentido histórico, el cuerpo se considera de innumerables y diversas maneras y en muchos casos estas formas de entenderlo están condicionadas por la civilización a través de las necesidades, modas, técnicas y sobre todo formas de pensamiento. Por ello se dice que para comprender una cultura o una sociedad debemos empezar por estudiar el uso y significado que le daban a su cuerpo.

Pero para nuestro caso debemos profundizar en las concepciones o en las representaciones artísticas y específicamente teatrales del cuerpo, para poder analizar las múltiples funciones que tiene en diversas manifestaciones escénicas, donde ofrece unas formas de significar y de simbolizar ambiguas o por lo menos sugiere diferentes planos de significación, lo cual difiere del planteamiento que se hace por lo general en la modernidad, en la que debe ser útil y disciplinado y forzado a aprender un amplio número de técnicas, adiestramientos, pero sobre todo, de restricciones.

Podríamos afirmar, entonces, que cada cuerpo cuenta su historia, pero esto se puede quedar corto, ya que lo histórico remite fundamentalmente al pasado y solo en algunas ocasiones al presente, pero la mirada que queremos instaurar es la de un cuerpo que si bien cuenta su historia, nos instale en el presente y nos proyecte hacia el futuro, y es por esto que podemos hablar de un cuerpo pos histórico, ya sea comparándolo, cotejándolo o incluso criticándolo, pero en el que es indudable que el cuerpo tiene una nueva forma de verse e incluso de organizarse de acuerdo con las condiciones sociales, culturales y artísticas de nuestra época, donde se apuesta por una forma diferente de entenderlo y se diferencia radicalmente de aquella que había instalado la modernidad, y es que el cuerpo es útil en la medida en que produzca.

Teatro y poshistoria

He intentado plantear que tenemos elementos para hablar de un cuerpo poshistórico; y como el teatro es un resultado de cómo podemos interpretar la corporeidad en la actualidad,

³ El cuerpo post-humano. En la edición consultada de la Universidad Nacional Autónoma de México, el prólogo realizado por Blanca Gutiérrez Galindo, no aparece numerado pero inicia en la página 13 y culmina en la 16. La tonada fue tomada de la página 14.



▲ El espectro que soy yo. Carlos Araque Osorio. Fotografía: Roberto Urú. 2016

cabría preguntarnos entonces si: ¿podemos hablar de un teatro posmoderno en nuestro país y en nuestros contextos latinoamericanos?, ¿nos tomamos en serio las teorías del teatro posmoderno que cuestiona historias, narrativas y fábulas unilineales, y pone en duda el escorzo, la caricatura y el personaje, el conflicto la situación y el drama?

Considero que:

El teatro poshistórico no está desprovisto de historia ni de contexto, pero puede concentrar pasado, presente y futuro en un solo marco temporal, ofreciendo imágenes que evocan elementos múltiples, así como propiciando varias lecturas. Sin embargo este teatro no es retrato pluralista de una realidad inexistente, como el que quiere homogenizar la globalización, a partir de la imagen occidental como modelo ideal para toda la humanidad⁴.

4 Dramaturgia en diferencia, texto publicado por la Universidad distrital de Bogotá, donde logré definir con mayor claridad mis planteamientos sobre el teatro posmoderno. Esta nota fue tomada de la página 42 de la edición del 2013.

Igualmente he planteado que el teatro posmoderno no sigue secuencialmente después del teatro moderno, como el teatro poshistórico no es una continuación del teatro histórico, pues esto sería admitir que existe una progresión histórica amparada en sucesos universales que se repiten más o menos iguales en diferentes lugares y épocas, y por otro lado creer que hay narrativas universales e inevitables.

Si bien hay temas afines como por ejemplo el amor, la muerte, la guerra, la relación con los dioses, la incertidumbre frente al futuro, y sus diferentes posibilidades, también es cierto que cada cultura y cada etnia los asume a su manera y en su estilo original, como también es cierto, por ejemplo que las obras que consideramos universales, en cada país ciudad y grupo se asume su puesta en escena de acuerdo a contextos culturales, sociales, particulares, e incluso personales.

¿Pero cómo se comenzó a hacer visible la teoría de lo poshistórico? En la arquitectura es más aproximado hablar de un inicio de la posmodernidad y todo ello tiene que ver con el momento en el que se derrumban los edificios y construcciones que eran el modelo para seguir en la modernidad. No ocurre lo mismo con otras manifestaciones estéticas, por ejemplo no es fácil hablar de un inicio del teatro posmoderno. Hans - Thies Lehmann publicó por primera vez su texto "Teatro Posdramático" en 1999 y solo hasta

el 2013 hizo su aparición en español, pero lo importante es que para plantear sus teorías se basó en los escritos y libros de Peter Szondi y específicamente en su texto *Theory of modern drama* o *Teoría del drama moderno*, publicado en 1956, donde especifica las transformaciones que ha sufrido el drama o el llamado teatro dramático, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Y es que estudiosos o dramaturgos como Meyerhold, Gordon Craig, Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, Alfred Jarry, Antonin Artaud y otros, ya habían planteado en sus puestas, escritos y obras, las bases de lo que podríamos llamar teatro posmoderno, en el sentido que sus estéticas no apuntaban a una estructura dialéctica, ni histórica, y mucho menos puramente relacional y, por ende, tampoco dramática, pues rompían con motivos externos, con lo racional y sobre todo con una forma lineal y cronológica de narrar en la escena.

Si bien el drama es comunicación, también es ficción y es una ficción autónoma que depende directamente del autor, del director y de actores y actrices, quienes construyen una nueva realidad en la escena, o en el lugar de presentación o de representación.

La serie de fenómenos característicos del paisaje teatral, de las últimas décadas –polémicos con las formas tradicionales del drama y su teatro mediante la coherencia estética y una gran riqueza de innovaciones– permite hablar de un nuevo paradigma del teatro Posdramático⁵.

Aclaro que la idea de ficción está complementada con la idea de que en un lugar determinado, llámese escenario, teatro o espacio, acontece una pequeña realidad, donde vive por unos minutos, quizás algo más de una hora, unas gentes que gustenos o no, crean la idea de representación, es decir, de volver a presentar un acontecimiento, al cual para acceder a él debemos estar presentes y es esta condición la que no podemos evadir, de la que no podemos escapar. Pero regresemos a lo poshistórico; lo que llamamos nuestra historia es algo que nos están construyendo día a día los medios masivos de comunicación. Esto puede sonar tedioso para algunos, pero es inevitable, el mundo no es lo que vemos en la calle, ese es un mundo reducido, parcial, el mundo es el que se nos construye con la información y su manejo. Igualmente el teatro, para muchos de nosotros no es el que ocurre en nuestra ciudad, barrio o contornos inmediatos; es el teatro que llega a los grandes eventos, lo que nos alucina desde la tv o desde el cine y lo que se promueve a gran escala.

Nos cuesta recuperar nuestro pasado teatral y si lo queremos hacer es mediante el estudio intensivo de la forma en que los medios nos lo hacen llegar, nos lo hacen consumir. Es doloroso, pero la destrucción de nuestro pasado teatral

5 Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, p. 40. Este texto es considerado el estudio más riguroso y estructurado de lo que en la actualidad denominamos teatro posdramático, sin embargo, Lehmann nunca habló o mencionó una posibilidad de teatro poshistórico.

es uno de los fenómenos más característicos y chocantes de nuestros días, por ello, la mayoría de los jóvenes crecen en una especie de presente continuo, sin relación orgánica con el pasado teatral y con los grupos que lo representan, e incluso, crecen sin una relación orgánica con los grupos del presente que son sus coetáneos y de los cuales podrían tomar elementos para construir su presente. Prefieren vivir de ese presente que les construyen los medios de comunicación y la industria del espectáculo.

Lo que en realidad ocurre es que la propia memoria, la social y la personal caen en la histeria consumista, en un presente de mega adulaciones y ventas que no tienen en cuenta el pasado, sino solo saldos o retazos de ese pasado, utilizado según los intereses del comercio y la mercancía.

Me gustaría de alguna forma seguir discutiendo sobre el teatro como un fenómeno histórico, como un suceso nacido en un tiempo y en un lugar determinados, como una estética nacida en un tiempo preciso, pero también es cierto que las certezas de nuestro oficio se deshacen en nuestras propias manos, y ya no podemos tener seguridad de si esto que llamamos posmodernidad tendrá una historia propia, o si no es más que una “oscura” continuación de una modernidad que entró en una fase acelerada de hiper modernismo, de individualismo acrecentado o de romanticismo desbocado y sobre todo de una propuesta más de modernización de la maquinaria y de los elementos de trabajo para acrecentar la productividad y la ganancia.

Podemos hacernos las siguientes preguntas: ¿es el teatro posmoderno una continuidad del teatro moderno y tendrá su propia historia, o no es más que una continuidad retraída del teatro moderno, que entró en una etapa precipitada del deseo de ser en escena, sin tener en cuenta a los demás, sin tener en cuenta un pasado y sobre todo sin tener en cuenta todo aquello que nos rodea y nos afecta como sociedad, como cultura y como arte?, ¿vivimos en un supuesto paraíso creador, donde todo está determinado por el comercio y donde la memoria social, colectiva y comunitaria ya no tendrá posibilidad?, ¿bogamos por un teatro donde prime la creatividad y propicie opciones reales a los artistas para continuar con sus procesos y proyectos, o nos interesa un teatro que produzca ganancia y esté inmerso en la industria cultural? Son posibles cualquiera de estas alternativas, pero como planteó Derrida: “hay júbilos que esconden la realidad porque súper aceleran la vivencia, y por ello son oscuros, amenazadores⁶.”

Quizás no estemos hablando entonces del fin de la historia, sino del fin de la historia en la que la política tuvo un papel determinante. O quizás el teatro histórico en términos de teorías y prácticas alcanzó una meta suprema, por ejemplo con autores como Piscator, Brecht, Peter Weiss y otros en la que los desastres, las turbulencias humanas

6 La nota fue tomada del libro *Posmodernismo* de Richard Appignanesi y Chris Garrat, p. 170.

eran representadas en la escena y vistas como obras de arte. Caso diferente a nuestra realidad inmediata, donde la desmaterialización de lo real es un hecho, pues creemos más en la representación del desastre, fomentada por los medios masivos de comunicación, donde se habla del teatro de operaciones, y donde la paz es un concierto de pop-rock, o el hambre un evento de beneficencia, donde algunos se dan golpes de pecho, o incluso la tragedia humana es una virtualidad momentánea que nos repiten como loras los noticieros, y donde lo único que se pretende es conmover y crear efectos de sensiblería, porque lo que pasa o lo que nos pasa en la cotidianidad no está permitido como un suceso histórico, sino como un hecho momentáneo y de paso, y es aquí donde las palabras de Derrida vuelven a alcanzar un valor primordial:

jamás la violencia, la inequidad, la exclusión, el hambre y, por tanto la opresión económica, afectaron a tantos seres humanos en la historia de la tierra y de la humanidad... Ningún grado de progreso nos permite ignorar que nunca antes, en cifras absolutas, tantos hombres, mujeres y niños han sido sometidos, muertos de hambre o exterminados en la tierra⁷.

No podemos imaginar cómo terminará el teatro posmoderno y con él el teatro poshistórico, pero de seguro pasarán, como pasaron las épocas gloriosas del teatro griego, romano, medieval, renacentista, barroco, romántico, naturalista, épico, histórico, entre otros. Es decir, cómo se transforman las tendencias del arte escénico, porque no desaparecen. Aún hoy afortunadamente podemos practicar y llevar a escena esas formas teatrales, aún nos alimentamos de ellas, aún subsisten a pesar del tiempo y la distancia. Pero como planteo, no puede terminar de facto lo que ni siquiera tiene un comienzo específico, y quizás en el caso del teatro poshistórico ni siquiera haya comenzado.

Puedo escribir sobre un teatro poshistórico en nuestros contextos, porque emulando un poco a Deleuze, escribiendo uno puede exponer recuerdos, emitir opiniones y ostentar ideas que nos trasformen, pero cuando se trata de hurgar más abajo, de olvidarse de las opiniones y de alcanzar regiones sin memoria, cuando se trata de destruir el yo, no basta con ser escritor. Para acabar con el yo, hace falta un devenir de fuerzas inesperadas, un estado de tensión hacia el afuera, hacia la esencia del lenguaje y en el del poder de la palabra escrita.

Nuestro teatro es tan solo un fragmento del teatro que se hace en la actualidad y por ello no está mal intentar alejarnos del concepto de historia, de categoría, de época, pero sin pensar que ese alejarnos implique desconocerlos o descalificarlos, tan solo se trata de pretender ir más allá, de un rebuscar en el mismo conocimiento teatral para encontrar

otras alternativas y no solo aquellas que son reconocidas como válidas o validadas como verdaderas. El poder del teatro es que no busca la verdad, sino en la verosimilitud; en aquello que podría ser cierto, pero podría no serlo. Es el poder de generar espacios de credibilidad, en torno a algo que es ficcionario, que es invención, que es imaginación, más no por ello irreal.

▼ El espectro que soy yo. Carlos Araque Osorio. Fotografía: Roberto Urú. 2016



⁷ Tomada del libro Posmodernismo de Richard Appignanesi y Chris Garrat, p. 170.

En la actualidad con frecuencia se plantea relaciones entre dramaturgia e historia, dramaturgia y cultura, dramaturgia y género, dramaturgia y conflicto social, dramaturgia y paz, dramaturgia y personalidad. Estos paradigmas han sido tratados de múltiples formas, pero como hemos visto, aún es complicado entender a qué se hace referencia cuando se habla de dramaturgia posmoderna. En términos concretos dramaturgia es el arte (o ciencia), de componer obras dramáticas o teatrales. De forma clásica se puede entender como la búsqueda de los principios apropiados para componer un texto para la escena ⁸.

El teatro poshistórico y los escenarios sobre los que transitamos

Vilém Flusser construye su texto *Pós-História* a partir de veinte instantáneas y un modo de usarlas. Todas estas instantáneas son como pequeños capítulos o ensayos que plantean una reflexión sobre asuntos muy elementales, tales como: el suelo que pisamos, nuestro cielo, nuestro juego, nuestra salud, nuestra comunicación, nuestro ritmo, nuestra ropa, nuestras imágenes, y otros un poco más profundos como nuestro saber, nuestra escuela, nuestro programa. Con base en el manejo de estos temas profundiza sobre la razón de ser y estar de la humanidad en la actualidad, en un mundo que tiene por necesidad que ir más allá de la historia. Desde mi punto de vista considero que el tratamiento de estos temas se hace para que podamos reflexionar sobre lo que implica habitar este planeta, pero sobre todo, de cuanto nos hemos equivocado con nuestro comportamiento y con nuestras formas comunicativas. Es claro que reflexionar sobre la equivocación tiene la intención de corregir y de proyectar otras formas de comportamiento que nos permita reconocernos como los seres que tenemos en nuestras manos destruir o transformar el planeta.

Fue precisamente esta mirada de Flusser la que me llevó a pensar que puedo estructurar una postura sobre un teatro poshistórico, pues considero que si bien el teatro en nuestro país nunca ha sido una equivocación, sí creo que en la actualidad está en los límites entre convertirse en un desatino o en una opción que co-ayude a cambiar y transformar la sociedad. Es decir, creo que el arte y particularmente el teatro pueden aportar a la construcción de la cultura, la sociedad y la comunidad.

Para pensar en un teatro poshistórico debo por tanto recurrir al análisis de elementos tan sencillos, como poder reflexionar sobre los escenarios por los que caminamos o transitamos. Una propuesta como la de Flusser cuando afirma:

⁸ Algunos de los planteamientos esbozados en el libro *Dramaturgia en diferencia*, publicado por la Universidad Distrital de Bogotá. Esta reflexión está al inicio del capítulo "Dramaturgia poshistórica o en diferencia", p. 45 y de cierta forma el capítulo presente es la continuidad de este planteamiento.

Não é preciso de ouvido atento para descobrir-se que os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ociosos. Mas é preciso concentrar o ouvido se se quer descobrir de que tipo de vacuidade se trata que ressoa no nosso progresso⁹.

Y que podemos traducir más o menos de la siguiente forma:

Existe la necesidad tener el oído atento para descubrir que los pasos por los que avanzamos hacia el futuro están huecos o sordos. Por ello es necesario tener el oído atento si se desea averiguar qué tipo de vacío es lo que resuena en nuestro progreso.

Llevado al plano del tema que exploro en el presente ensayo, diría que existe la necesidad de tener el oído atento para saber sobre qué tipo de escenario caminamos, para saber qué tipo de sonido resuena, en aquello que llamamos progreso escénico. En la actualidad no necesitamos tener el oído despierto, ni la atención al límite, para saber que los escenarios por los que transitamos es un camino que nos conduce hacia la inseguridad y la incertidumbre, pero si es preciso tener el oído atento para entender por qué tipo de escenarios vamos a transitar.

Hay varias posibilidades y unas deben ser comparadas con otras, si eso es parte de nuestra tarea como artistas y como profesionales, porque en el arte teatral una posible labor es comprender lo incomparable y lo incompresible. Si de entrada afirmamos que nuestro arte es incomprensible, desistimos de la posibilidad de captarlo y entenderlo. La tendencia que se impone en la actualidad es el teatro posdramático. Hay numerosos indicios de esta tendencia es la que la industria y el comercio quieren imponer. Estamos marcados por la industria cultural y artística, y por un pensamiento supuestamente posmoderno, que pretende ser asombroso y mágico y que está amparado en los medios masivos de comunicación, en ideologías fantasiosas y en formas de proceder individualistas.

Pero hay diferencias decisivas; el teatro posdramático avanzará sobre los escenarios y todas sus manifestaciones en nuestro país, hasta las más sinceras, estarán marcadas por la moda y la tendencia del momento, hasta que no se defina como una forma artística que realmente transforme la sociedad y el vacío que dejará su paso, es un vacío que de no ser cuestionado y puesto en duda, quedará por mucho tiempo en nuestros escenarios como una verdad absoluta.

Desde los tiempos pretéritos en el teatro se representa; por ejemplo las creencias, la fe, el amor, la guerra, pero ahora en este vacío generado por unas formas de la posmodernidad es como una especie de pérdida de la fe en la sociedad y

⁹ En el segundo capítulo del libro *Pós História*, Vilém Flusser nos habla sobre el suelo que pisamos, (O chão que pisamos), p. 19. Y es a partir de este capítulo que se va constituyendo la idea de reflexionar sobre los escenarios que transitamos como artistas y como actores.

en la cultura y es un ahondamiento en la individualidad y el egoísmo. De pronto es importante para el arte creer en ciertos dogmas, en ciertas teorías, en ciertos postulados. Pero en la actualidad es diferente, ya no representamos y por lo tanto no creemos, y nuestro mundo, espacios, contextos, realidades no son factibles de ser llevadas a escena como colectividad, como fenómeno cultural y como sociedad, pues no se entienden como escenarios posibles, dado que lo posible es lo individual, lo personal, lo propio.

Ya no somos posibles personajes y si lo somos no es para representar un drama, lo somos para llamar la atención sobre sí mismos y no sobre la sociedad, lo somos para centrar la atención sobre nuestro ego y no para centrar la atención sobre algo que realmente interese a la colectividad. Actuamos como facinerosos que queremos opacar y negar la huella de nuestros pasos, de nuestro recorrido, de nuestro pasado. Nos encubrimos, nos disfrazamos, nos ocultamos, negamos nuestros orígenes y nuestra sociedad, y lo que llamamos progreso es una farsa, o una realidad que solo nos concierne a nosotros mismos, y por eso no queremos representar, por eso presentamos, nos presentamos, porque perdimos todo sentido de credibilidad, porque en realidad no creemos en nada y lo único que nos importa es supuestamente ser nosotros mismos. Perdimos la fe en el oficio, perdimos la creencia en la cultura, la sociedad, perdimos las teorías sociales, y desconocemos y descalificamos las teorías existentes, porque ahora no nos rige el pensamiento sino el interés, no nos alucina la estética, sino la economía, no nos seduce la creatividad, sino la innovación.

Aunque es posible recuperar y practicar lo clásico, renacentista, barroco u otras formas del teatro, nuestra teatralidad y nuestra situación escénica es incomparable con cualquier otra, porque lo planteamos como un suceso inusitado e inaudito, que creemos que jamás se ha visto y ocurre en los escenarios que transitamos; escenarios influenciados por la violencia política y económica y por el narcotráfico, la corrupción y de alguna manera la descomposición social, que son variaciones y consecuencias de estas formas de violencia.

Por todo esto, nuestra actualidad desemboca en una pregunta: ¿Cómo fue posible un arte escénico derivado de la violencia, o cómo es posible en nuestras ciudades y especialmente en Bogotá que es una ciudad producto de la violencia, un teatro y un arte teatral? Es claro que esta pregunta no tiene una respuesta inmediata o directa y no se puede responder a partir del sentido común, pero lo cierto es que grupos y personas han transitado por esta situación haciendo teatro y defendiendo el arte a pesar de las circunstancias, e incluso algunos asumieron directamente la problemática en sus obras y en sus propuestas, mientras que otros intentaron evadirla o la tocaron tangencialmente, pero este fenómeno social, atravesó a todos los practicantes de las artes escénicas, de nuestra cultura y de nuestra sociedad, porque es un suceso pocas veces visto en nuestro país y solo comparable con las grandes masacres y genocidios como la conquista, la colonización o la Segunda Guerra Mundial. Lo paradójico es que esta violencia nos revela una

de las características fundamentales del arte; la violencia es una de las particularidades de nuestra cultura y nos hemos constituido a partir de ella.

No es solo producto de nuestra ideología y formas de pensar, es producto de nuestro desarrollo, de nuestra forma de entender la industria y de nuestras maneras de practicar el comercio. Surge directamente de nuestro bagaje social, étnico y cultural, de nuestros valores, por ello la posibilidad de la violencia está en nosotros desde los inicios y desde la configuración del país y de las ciudades, es algo así como nuestra manera de entender el progreso y la modernización y no solo una posibilidad remota. Vivimos en la violencia y esta desde el inicio fue y ha sido nuestra historia y es a partir de ella que nos hemos desarrollado. Y es por ello también que debemos dejar de analizar nuestra existencia desde la historia y comenzar a evaluarla desde la poshistoria.

Por ello, una pregunta acertada no sería: ¿cómo es posible que esto suceda? Ya sabemos que aceptamos y convivimos con el exterminio cotidiano en cada día. Entonces la pregunta sería: ¿cómo sobrevivir en una cultura de la violencia, del exterminio, una cultura del desastre que todo el mundo conoce y que se acepta como lo posible?

Es paradójico, pero todo lo que sucede a nuestro alrededor, incluyendo el teatro tiene que ver con esta pregunta y con esta situación. Todos nuestros sucesos, eventos, acciones, económicas, sociales, políticos, filosóficos técnicos, científicos, artísticos, teatrales son corroídos y corrompidos y están atravesados por esta pregunta. La distancia que en nuestra ciudad nos separa de la violencia no minimiza y dilata ese abismo, por el contrario, nos lleva a excavar más en él, porque la distancia nos va conduciendo hacia una tela de horror, que encubre la violencia, y que la maquilla para colocarla en la escena de múltiples formas y de diversas manifestaciones. Va revelando que nuestras categorías, que todos nuestros modelos se conducen hacia una especie de naufragio inevitable, porque la violencia fue y es un evento que cambio nuestro comportamiento, en el sentido en que derrumbó nuestras culturas primigenias, en el sentido en que cubrimos tal cambio con sueños quiméricos, con ilusiones ajenas, con deseos foráneos, por supuestas transformaciones sociales que en realidad nos convierte en la actualidad en una sociedad dependiente, que pretende encubrir la realidad con el famoso curso de la historia, pero en realidad lo que hacemos es ocultar y negar el pasado.

Lo inaudito de la violencia no son ni siquiera los asesinatos en masa o los crímenes de lesa humanidad, es la cosificación final de las personas, que se convierten en objetos uniformes y por ende postrados. Es la afirmación de la tendencia occidental hacia la objetivación, nos hemos convertido en aparatos de exterminio y que accionamos sin tener en cuenta que nos conducimos hacia nuestro propio exterminio.

Los programas de exterminio y arrasamiento una vez más son puestos en funcionamiento de manera automática y autómatas por decisiones ajenas al común de la sociedad; y no incluyen, ni tiene en cuenta perspectivas como la artística o la

cultural, que podrían contribuir con su mirada a la derrota de programadores nocivos para la sociedad y que corresponden a otras formas de engranaje que solo benefician a unos cuantos, sin importar el conjunto de un país, de una cultura o de una sociedad. Los modelos de este funcionamiento de hecho promueven los valores más oscuros, pues convierten a los guerreristas en mártires, a los terratenientes en víctimas y a los políticos corruptos en héroes. Por esto se trata de aparatos que funcionan en situaciones de límite y que conducen necesariamente hacia la aniquilación de la memoria y de la cultura.

En nuestro juicio esto es intolerante, no podemos aceptarlo y por ello estamos obligados a plantear argumentos en su contra. Quizás otros argumentos como por ejemplo: Los violentos se comportan como criminales que clavan cada vez más duro sus dientes en las víctimas, y se convierten en guetos que solo defienden sus intereses y sus formas de pensar y que por ende actúan de espaldas a la sociedad y descalifican cualquier otra posibilidad. Lo grave es que consideran que este tipo de comportamiento es normal, como normal puede ser el asesinato, el robo, la corrupción, el heroísmo frenético, el crimen, el despojo de tierras, las masacres. Pero a todas luces este comportamiento es a-normal y no solo destruye, sino que pone a la sociedad en el límite de su resistencia, y pone a funcionar un aparato con técnicas muy avanzadas, que utiliza tecnología de punta para lograr el objetivo de unos cuantos hombres, pero con la complicidad de muchos, que haciendo poco, permiten que esta desgracia se afiance en nuestra cultura. Como válido puede ser cualquier tipo de descalificación artística o como válido puede ser cualquier manifestación estética, sin importar que esta atente contra las minorías étnicas, contra la minoría y

contra las personas.

Flusser planteó: "Perdemos a fé na nossa cultura, no chão que pisamos; Isto é: perdemos a fé em nós mesmos. É esta a vibração oca que acompanha os nossos passos rumo ao futuro". Y que podemos interpretar como: "Hemos perdido la fe en nuestra cultura, en el suelo que pisamos; es decir, perdemos la fe en nosotros mismos. Esta es la vibración hueca que acompaña nuestros pasos hacia el futuro".

Conclusiones

1. No tengo certeza si se pueda establecer una relación entre lo que he denominado el cuerpo poshistórico y el teatro poshistórico, ya que el primero deriva de una teoría de un cuerpo poshumano que básicamente está constituido por una parte humana y por una artificial y que nos aproxima más a una teoría de la cibernética, mientras que el teatro poshistórico es un intento por decodificar la historia, o por lo menos, verla de otra manera. Lo cierto es que requerimos tanto pensar el cuerpo, como repensar la historia, pues serán fundamentales para la construcción de una nueva sociedad. 2. Es claro, que si bien hemos tenido gran influencia del pensamiento y del comportamiento llamado occidental, y que ese comportamiento atraviesa todos los tópicos de la vida, incluyendo el arte, también está en nuestras manos el poder construir unas nuevas posibilidades para el arte y en especial para el teatro. Esto implica el poder mirar los escenarios por los que transitamos, desde otras perspectivas y desde otras posibilidades, donde podamos nutrirnos de esperanza y nos protejamos de las embestidas de la industria

El fallecido ojo de vidrio. Carlos Araque Osorio. Fotografía: ► Jorge Peñuela. 2016





cultural y de la globalización, que pretende la masificación y la homogenización de la cultura y de las artes. Quizás nos toque abandonar los territorios conocidos, de cómo Occidente ha visto la historia, quizás nos toque volver a comenzar la historia, quizás tengamos que reconstruir eso que hemos llamado historia, y con seguridad es en esa mirada poshistórica donde considero que encontraremos una opción clara y concreta.

3. Es cierto que esta mirada y forma de análisis está apenas empezando a configurarse, de hecho solo hay un autor de gran importancia en este planteamiento y es Vilém Flusser, quien, aunque escribió y vivió en Brasil varios años, no escribe propiamente para los países y las culturas latinoamericanas. Claro, uno puede argumentar que un gran filósofo siempre será universal, sin embargo, también es cierto que dado que él escribe pensando en la Europa de la posguerra, sus planteamientos y teorías necesitan un ajuste y una nueva interpretación.

4. Transitar nuestros escenarios desde la poshistoria, es creer que podemos rehacer nuestro comportamiento, porque tal vez ya estamos agotados de un teatro que solo habla de la violencia, las guerras, de las masacres y es quizás el momento para aprender a caminar sobre esos escenarios de otra manera, no a partir de una actitud individualista y sí a partir de un comportamiento social, en el que el arte y el teatro vuelvan a cumplir una función social, pedagógica y educadora, es decir, transformadora. Porque la verdad es que el arte y el teatro deben propender por otra forma de sociedad, por otras formas de la cultura, pero donde la memoria esté presente, sobre todo para saber y comprender cómo hemos actuado y poder buscar otras formas de construcción de lo social.

Referencias

Appignanesi, R. y Garratt, C (2004). Posmodernismo. Buenos Aires, Argentina: Editorial Era Naciente

Araque, C. (2013). Dramaturgia en diferencia, Teatro poshistórico, Editorial Universidad Distrital de Bogotá.

Flusser, V. (2011). Pós-História Sao Paulo, Brasil: Editorial ANNABLUME

Lehmann, H-T. (2013). Teatro posdramático. Murcia, España: Editorial CENDEAC.

Mejía, I. (2005). El cuerpo post-humano. México: Universidad Autónoma de México.

Revista Calle14 (2011, junio). Volumen 5 número 6. Publicación de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá. Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>

Revista Mímesis (2013, junio). Año 3 número 5. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Guadalajara México. (No figura link de consulta).

El fallecido ojo vidrio. Carlos Araque Osorio. ►
Fotografía: Jorge Peñuela. 2016







El Fallecido Ojo Vidrio. Carlos Araque Osorio. Fotografía: Clara Angélica Contreras . 2016